This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

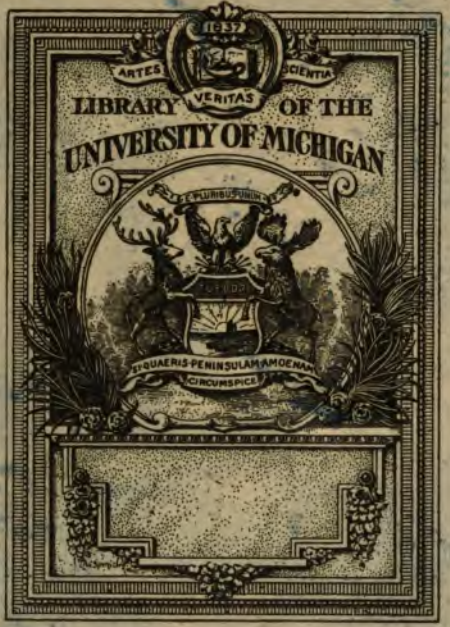
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

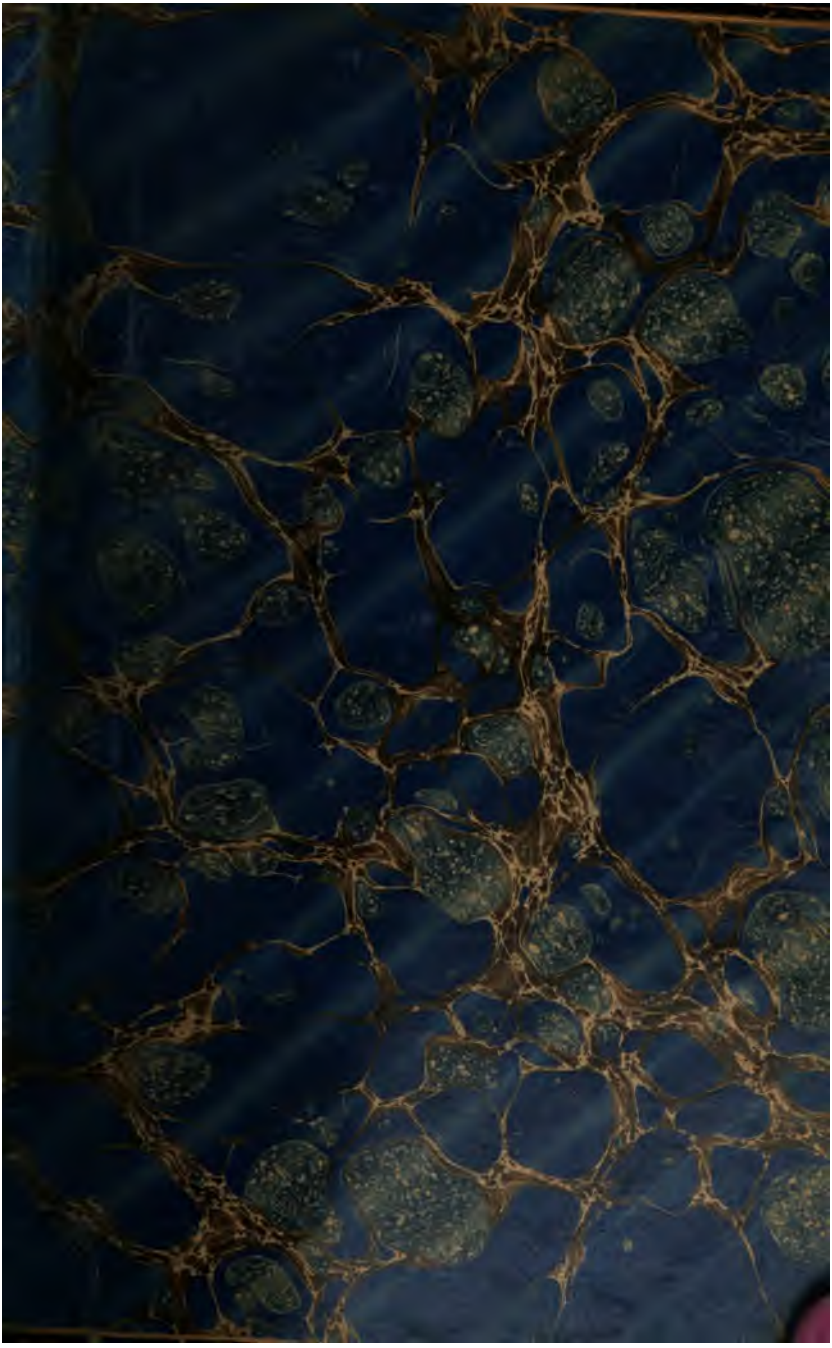
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 946,359


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



848
P39E

ÉTUDES
DE
LITTÉRATURE ET DE MORALE
CONTEMPORAINES

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

Le Mouvement littéraire au dix-neuvième siècle, 1889, 1 vol. in-16, 7e édition, Hachette . . . . . **3 fr. 50**

Essais de littérature contemporaine, 1893. — Le pessimisme dans la littérature contemporaine. — Le drame shakespearien en France. — Le vers alexandrin et son évolution rythmique. — Octave Feuillet. — J.-J. Weiss. — Emile Zola, à propos de l'*Argent*. — Marcel Prévost. — Paul Margueritte. — La doctrine de M. Brunetière. — L'évolution actuelle de la littérature. — 1 vol. in-16, 3e édition, Lecène et Oudin. . **3 fr. 50**

Nouveaux Essais de littérature contemporaine, 1895. — Alfred de Vigny. — Alexandre Dumas fils. — Taine. — Zola. — J.-H. Rosny. — Marcel Prévost — Abel Hermant. — Paul Bourget. — Paul Hervieu. — Jules Lemaître. — Loti. — Anatole France. — 1 vol. in-16, Lecène et Oudin. . **3 fr. 50**

Études de littérature contemporaine, première série, 1898. Quelques portraits. — Ferdinand Fabre. — André Bellessort. — Maurice Barrès. — Paul Bourget. — Fustel de Coulanges. — Becque. — Edouard Estaunié. — Métrique et poésie nouvelles. — Alfred Capus. — Edouard Rod. — La littérature dialoguée. — Anatole France. — Dogmatisme et impressionnisme. — 1 vol. in-16, Perrin . . . . . **3 fr. 50**

Études de littérature contemporaine, deuxième série, 1901. — Le théâtre de Jules Lemaître. — La jeune fille moderne dans le roman français. — « Adolphe ». — La femme mariée et l'adultère dans le roman français moderne. — L'homme de lettres dans le roman français moderne. — « Résurrection », de Tolstoï. — Le prêtre dans le roman français moderne. — « Les Morts qui parlent », de Vogüé. — L'homme politique dans le roman français moderne. — L' « Anarchie littéraire ». — Les clichés de style. — 1 vol. in-16, Perrin . . . **3 fr. 50**

Le Mouvement littéraire contemporain (1), 1901, 1 vol. in-16, 3e édition, Hachette et Plon . . . . . **3 fr. 50**

Précis de l'histoire de la littérature française, 1902, 1 vol. in-16, 5e édition, Delagrave. . . . . **3 fr. 50**

(1) Ce volume fait suite au *Mouvement littéraire au dix-neuvième siècle ;* il retrace l'évolution de la littérature française dans les vingt dernières années.

ÉMILE COLIN — IMPRIMERIE DE LAGNY

GEORGES PELLISSIER

Études
DE
Littérature
ET DE
Morale
CONTEMPORAINES

PARIS
ÉDOUARD CORNÉLY ET Cie, ÉDITEURS
101, RUE DE VAUGIRARD, 101

1905

ÉTUDES DE LITTÉRATURE

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU DÉBUT DU VINGTIÈME SIÈCLE

Si nous venons d'assister à la fin d'un siècle et au commencement d'un autre, la chose en elle-même ne justifie pas un bien grand émoi. Rien n'a plus de ressemblance avec une centième année qu'une première, et le soleil ne s'est ni couché, le 31 décembre 1900, ni levé, le 1er janvier 1901, plus solennellement qu'à son ordinaire. Le début d'un nouveau siècle ne comporte point une orientation nouvelle, et la littérature y semble indifférente comme l'astronomie. Quand on passe d'un pays dans un autre, des bornes ou des poteaux marquent seuls leur frontière, qui, souvent, coupe une montagne, une prairie, une forêt : c'est ainsi que la frontière des siècles divise en deux parties inégales l'histoire d'un genre littéraire et la vie d'un écrivain.

Pourtant, chaque pays a sa nature propre : en avançant au-delà des poteaux et des bornes, on reconnaît

295926

bientôt une différence. De même, chaque siècle paraît avoir son caractère particulier, son esprit, ses tendances, et, par suite, sa figure littéraire.

Tout récemment, M. Ferdinand Brunetière, dans son *Manuel de l'Histoire de la Littérature française*, divisa cette histoire non plus en siècles, d'après l'usage, mais en « époques ». Or, la division par époques y correspond à peu près exactement avec la division par siècles. Ce que le vulgaire avait nommé jusque-là *Dix-septième siècle*, s'intitulait *la Nationalisation de la littérature*, et ce qu'il avait nommé *Dix-huitième siècle*, *la Déformation de l'idéal classique*. Changement de rubrique, pas autre chose. Du reste, quand M. Brunetière fait commencer le dix-septième siècle en 1610, on ne voit pas bien sa raison. Car c'est en 1600 que Malherbe, le régulateur du classicisme, s'établit à Paris; et l'an 1610 ne prendrait dans l'histoire de la littérature une telle importance que si Henri IV, tué, cette année-là, par Ravaillac, avait composé les *Stances à du Périer* ou l'*Ode à Marie de Médicis*, et non *Plaisir d'amour* ou *Charmante Gabrielle*.

Nous sommes donc induits, lorsqu'un siècle vient de naître, à nous poser certaines questions sur l'état de la littérature. C'est le moment où les prophètes se mettent en frais. Ne croyez pas le métier si périlleux : leurs prédictions à plus ou moins longue échéance sont depuis longtemps oubliées quand l'événement vient les démentir. Faut-il que nous nous laissions tenter ? Recherchons seulement quelle est la situation actuelle de la littérature. Peut-être cette enquête nous suggérera-t-elle aussi quelques prévisions ; pour ceux que l'Esprit ne visite pas, le seul moyen de deviner l'avenir consiste à interroger le présent et le passé.

Ce qui apparaît tout d'abord comme le caractère le plus significatif de notre époque, c'est la chute définitive des écoles.

Assurément la littérature de la nouvelle génération ne saurait échapper à cette influence des œuvres antérieures qu'on appelle l'influence du moment. Mais les débats qui remplirent l'histoire littéraire du dix-neuvième siècle ont eu du moins pour aboutissement final l'abolition de ces formules par lesquelles chaque école avait jusqu'ici limité et réglé à sa façon les différents genres. Partout il s'est fait table rase. Aucune convention, aucune discipline arbitraire et factice ne gêne l'originalité personnelle, ne saurait prévaloir sur la libre manifestation des tempéraments les plus divers.

Avant d'examiner, très brièvement, les principaux genres littéraires, il faut marquer, dans la critique elle-même, l'irrémédiable défaite du dogmatisme.

Si le dogmatisme avait pu triompher de l'impressionnisme, un critique tel que M. Brunetière devait sans doute en assurer le triomphe. Aucun autre ne le défendit avec plus de courage, plus d'autorité, avec une éloquence plus vigoureuse. Pourtant lui-même n'a point convaincu les impressionnistes que nous puissions juger contre notre goût personnel, ou que la tradition, sur laquelle il se fonde, puisse fournir une assiette solide à sa doctrine. En examinant la doctrine de M. Brunetière, on trouve qu'elle consiste tout entière dans la confusion de l'art avec la science. Il aurait raison, si c'était la géométrie et non la littérature qui faisait l'objet de la dispute. Mais son dogmatisme, appliqué à la géométrie, n'aurait, que je sache.

rien de nouveau, comme, appliqué à la littérature, il n'a rien que de spécieux.

L'histoire de la critique, chez nous du moins, est celle d'un conflit perpétuel entre l'absolu et le relatif ; ou plutôt elle est, depuis deux cents ans, l'histoire des progrès que le relativisme a faits sans cesse aux dépens de l' « absolutisme ».

On commença par n'admettre qu'un type unique du beau, fixé, dans chaque genre, par des règles immuables. Telle est la doctrine classique ; elle procède de ce principe, que la raison, en tout lieu et en tout temps, reste identique à soi, — comme si l'art avait pour objet ce qui est « raisonnable », comme si une tirade de Racine ou une période de Bossuet s'appréciaient de la même façon qu'un théorème.

Très rares pendant le dix-septième siècle, un peu plus nombreux déjà pendant le dix-huitième, furent les écrivains qui répudiaient ce rationalisme excessif. Au début du dix-neuvième, Chateaubriand et madame de Staël étendirent le champ des comparaisons par delà les frontières classiques. Chateaubriand ne fit guère qu'admirer dans les littératures étrangères ce qu'elles avaient produit de conforme à notre génie national. Mais madame de Staël, plus libérale, plus hardie, plus dégagée des traditions, transforma véritablement la critique littéraire en proclamant cette maxime, — nouvelle, alors, au point de faire scandale — qu'il y a plusieurs conceptions du beau également légitimes, que, si la beauté est peut-être une en soi, chaque civilisation, chaque race, en modifie le type, et enfin qu'on ne doit pas rejeter de prime abord comme barbare tout ce qui s'écarte du goût classique.

Depuis madame de Staël, le relativisme n'a cessé de

gagner sur le dogmatisme. Impossible de lui « faire sa part ». Cette méthode explicative et comparative que madame de Staël appliquait aux divers peuples, voici maintenant Sainte-Beuve qui l'applique aux individus. La critique ne consiste plus en un système de règles ; le meilleur critique est, non pas celui qui, comme au dix-septième siècle, connaît le mieux Aristote et Horace, mais celui qui a par-dessus tous les autres un esprit « facile, insinuant, mobile et compréhensif. » Ainsi triomphe l'impressionnisme ; ainsi triompherait l'anarchisme, s'il n'était un fond de principes communs à l'humanité, et surtout, car ces principes sont beaucoup trop généraux pour avoir aucune valeur pratique, si chaque individu ne faisait partie, soit par son hérédité, soit par son éducation, d'une famille plus ou moins nombreuse.

M. Brunetière se rallia, voilà une dizaine d'années, à la méthode évolutive. Et sans doute, l'évolutionnisme dont il fait profession est postiche et superficiel ; il ne s'accorde, du reste, ni avec la nature de son esprit, ni, par suite, avec sa doctrine, qui procède de cet esprit autoritaire et catégorique. Mais, si le défenseur en titre d'une doctrine fondée sur l'immutabilité de la raison humaine adopte lui-même une méthode qui attribue tant d'importance au rôle de l'individu et qui suppose d'incessantes variations, n'est-ce pas la meilleure preuve des progrès qu'a faits le relativisme, ou pour mieux dire, de sa prédominance universelle ?

Il y a, de nos jours, deux groupes de critiques. Les uns, purs impressionnistes, se défendent de juger et ne reconnaissent aucune règle ; les autres, qui se piquent au contraire d'appliquer des règles et de

porter des jugements, démentent et ruinent le principe même de leur dogmatisme en admettant qu'il n'y a rien de fixe. S'étonnera-t-on, après cela, si notre littérature a répudié toute discipline scolastique, si la poésie, le théâtre et le roman, qui en sont les trois formes essentielles, ont, de notre temps, une liberté jusqu'alors inconnue?

En poésie, l'affranchissement est aussi complet que possible.

Au point de vue de la métrique, toutes les règles factices qu'observait encore Victor Hugo, le grand révolutionnaire, ont été de nos jours abrogées.

Comme il y a des hiatus désagréables, les poètes qui règlementèrent notre versification, Malherbe et Boileau, interdirent tout hiatus, sans se demander si beaucoup n'étaient pas doux à l'oreille, et, d'ailleurs, si les plus durs ne pouvaient pas heureusement s'employer, dans telle occasion, pour produire tel effet. De même, ils imposèrent l'alternance régulière des rimes masculines et féminines; c'était interdire les moyens d'expression qu'offrent les combinaisons diverses de rimes accordées, chaque fois, avec la nuance du sentiment. De même, enfin, ils prescrivirent la symétrie uniforme du rythme. Faut-il donc que l'alexandrin soit, comme chez Malherbe, coupé par la césure en deux moitiés, en deux vers de six syllabes chacun, ou même que sa sixième syllabe, comme chez Victor Hugo, porte toujours un accent tonique? Les poètes de notre temps se sont insurgés contre ces règles arbitraires. Ils ont, pendant les vingt dernières années, introduit dans notre mé-

trique plus de modifications qu'elle n'en avait subi pendant les trois siècles précédents.

En multipliant les règles, nos législateurs classiques faisaient prédominer la discipline sur le génie. Les novateurs modernes, partant du principe opposé, veulent laisser au contraire le plus de latitude possible dans l'expression rythmique de la personnalité. Toute règle conventionnelle abolie, c'est autant de gagné pour le poète, dont cette règle gênait l'inspiration.

Il ne s'agit pas, au surplus, de libérer complètement le vers, car le vers complètement libéré n'est, à vrai dire, que de la prose. Quelques-uns poussent sans doute trop loin l'application d'un principe qui, excellent en lui-même, doit être tempéré par la nécessité de garder une certaine symétrie, sans laquelle il ne saurait y avoir de versification. Mais rien n'oblige les poètes futurs de faire ce qu'on appelle des vers libres. Ils pourront observer à leur gré la métrique de Victor Hugo, voire celle de Malherbe. Ce qui importait, c'est qu'ils pussent aussi répudier des règles factices.

A l'affranchissement de la prosodie correspond la disparition des écoles poétiques. Il est plusieurs façons de concevoir la poésie. Après le romantisme, qui remplit la première moitié du dix-neuvième siècle, vint le naturalisme, dont les poètes sont connus sous le nom de Parnassiens. Les Parnassiens avaient pour objet de noter avec une exactitude rigoureuse, soit les sentiments de l'âme, soit, plus souvent, les aspects du monde sensible. C'est contre leur méthode analytique que réagit le symbolisme : il fit consister la poésie dans une sorte de suggestion, il substitua aux procédés du dessin ceux de la mu-

sique. Le nom de symboliste désigna d'une façon générale tous les poètes qui prétendaient se dégager du mécanisme parnassien. Ces poètes n'avaient aucune doctrine qui leur fût commune. Ils se divisaient en une multitude de groupes, hostiles les uns aux autres, et dont la plupart ne comptaient guère que par leur chef. A l'heure actuelle le symbolisme paraît, du reste, avoir accompli son œuvre. Cette œuvre fut, non pas d'établir une discipline nouvelle, mais plutôt d'abolir tout ce qui, dans la discipline parnassienne, opprimait la libre expression de l'individualité.

En parcourant l'histoire du théâtre pendant le dernier quart du dix-neuvième siècle, nous voyons qu'elle aboutit pareillement à la suppression de toute école et de tout système.

Il y a quelque vingt ans, triomphait sur la scène la logique impérieuse d'Alexandre Dumas. Pour Dumas, une pièce était un théorème de géométrie. Il s'agissait beaucoup moins de représenter la vie et les hommes que de démontrer telle ou telle thèse. L'action, par suite, se déroulait avec une précision mécanique, et les personnages se mouvaient avec une rectitude d'automates. Cette formule raide et brutale, les nouveaux auteurs s'en sont dégagés. Et sans doute, il est certaines conditions auxquelles doit s'astreindre le théâtre ; une comédie ne saurait avoir la liberté d'un roman. Mais, observant les règles inhérentes au genre, nos écrivains dramatiques ont rejeté celles que les nécessités du genre ne justifiaient pas. Ils ont donné plus de souplesse à l'action, aux personnages plus de complexité. Ils ont remplacé les coups de théâtre par des tableaux, la thèse qu'impose l'au-

teur par la leçon qui ressort des faits. Ils ont imité autant que possible la nature elle-même.

Le théâtre moderne ne rejette pas seulement les conventions de la technique, mais aussi ces conventions morales qui, jusqu'alors, altéraient la vérité de la vie. Deux écoles s'étaient succédé sous nos yeux. A l'optimisme superficiel d'Emile Augier et d'Alexandre Dumas lui-même, l'école du Théâtre-Libre opposa un pessimisme de commande. Elle se plut à étaler les misères et les turpitudes de l'humanité; elle ne mit en scène que des gredins cyniques. Cela dura quelques années. Mais on se lassa bientôt du nouveau poncif; on revint, dans ces derniers temps, à l'étude sincère et à la fidèle représentation de la réalité. Aujourd'hui, il n'est plus d'écoles. Rompant avec toute affectation systématique, notre théâtre ne se préoccupe que de faire vrai.

Tandis que la poésie a sa technique propre et le théâtre ses conditions nécessaires, le genre romanesque se développe en pleine indépendance et n'est assujetti à aucune règle spéciale. Entre les poètes ou bien entre les dramatistes, il y a, sur la forme même de leur art, des divergences plus ou moins irréductibles. Il n'y en a pas entre les romanciers; chacun d'eux accorda toujours sa facture, soit avec son tour d'esprit, soit avec son sujet, sans que telle ou telle forme exclût les autres. C'est sur le fond qu'a porté la distinction des écoles.

Nos deux dernières écoles ont été le naturalisme et le psychologisme. Les naturalistes formèrent une école en supprimant une moitié de l'homme. Leur programme n'avait en soi rien de restrictif. Mais, au lieu

de nous montrer l'homme tout entier, ils ne peignirent guère que ce qui lui était commun avec l'animal, ce qu'eux-mêmes appelaient la bête humaine. Alors, par une réaction inévitable, se forma l'école des psychologistes. Et ceux-ci ne furent pas moins exclusifs. Ils réduisirent l'homme à je ne sais quel mécanisme purement intellectuel. Ils ne montrèrent pas des personnages vivants, ils raisonnèrent sur des états d'âme. Au roman, ils substituèrent je ne sais quels traités d'anatomie morale.

Psychologisme et naturalisme ont fait aujourd'hui leur temps. Comme la poésie et le théâtre, le genre romanesque s'est libéré de toute formule arbitraire. Il s'agit maintenant d'écrire, non plus des romans *naturalistes* ou des romans *psychologistes*, mais des romans qui reproduisent la vie humaine en son intégrité.

Si le vingtième siècle s'ouvre dans les meilleures conditions pour avoir une littérature vraie, attendons avec confiance les œuvres que la génération nouvelle est sans doute en train de produire.

Heureuse génération ! Non seulement elle trouve devant soi le champ large ouvert, déblayé des écoles et des systèmes, mais encore elle a partout la place libre. Roman, théâtre ou poésie, nulle part ses devanciers ne lui font obstacle. Pour se tirer de pair, il suffit aux jeunes écrivains d'avoir un peu de génie.

Qu'est-ce qu'elle va nous donner, cette génération nouvelle?

En tout cas, ce qui paraît bien impossible, c'est qu'aucune école se forme.

Si, à mesure que la civilisation progresse, les divers

peuples se ressemblent davantage par leur droit, leur mœurs ou même leur régime politique et social, les individus, dans chacun de ces peuples, dégagent de plus en plus leur physionomie particulière. Tandis que diminuent les différences des types ethniques, celles des types individuels augmentent, et l'on peut dire que la diminution des unes a pour conséquence nécessaire l'augmentation des autres. Or, plus les individus se diversifient, plus ils sont rebelles à toute discipline commune. Mais notez qu'il s'agit, en littérature, d'individus généralement supérieurs par leur intelligence et par leur éducation, par l'exercice même de leur esprit, et chez lesquels, en conséquence, les caractères d'originalité personnelle s'accusent davantage. Ayant de plus en plus conscience de leur personnalité propre, les écrivains ne veulent donc en rien aliéner, et chacun, sans souci d'un programme collectif, exprime à sa façon la vie.

Aussi bien, une école ne se forme qu'à l'encontre d'une autre. Le romantisme fut la revanche de la sensibilité et de l'imagination sur l'esprit d'analyse, qui les avait longtemps comprimées. Quand il eut été dévoré par sa ferveur même, alors parut le réalisme, qui rappela l'art aux faits, à la méthode positive. Et le symbolisme enfin traduisit la réaction inévitable contre ce que le réalisme avait d'exclusif et d'oppressif. Or, de nos jours, les formules systématiques ont été usées, si l'on peut dire, par leur conflit même. Comment une école pourrait-elle se fonder?

Mais d'ailleurs, les diverses écoles ne sont successivement tombées qu'après avoir produit chacune leur œuvre. Ces œuvres font définitivement

partie du patrimoine national. Le romantisme pouvait bien vilipender l'art classique : cela ne nous empêche pourtant pas d'admirer Racine. Pareillement, les naturalistes pouvaient bien ravaler l'art romantique : cela ne nous empêche pas d'admirer Victor Hugo. Et enfin, si les poètes symbolistes dénigrèrent leurs aînés du Parnasse, cela nous empêche-t-il d'admirer Leconte de Lisle et M. de Heredia? Chaque école nous a donc légué des œuvres durables, des œuvres, qui, par suite, en maintiennent, non pas sans doute les formules conventionnelles ou restrictives, mais l'esprit général dans ce qu'il a de supérieur à ces formules. Et ainsi, plus nous allons, plus notre tradition s'enrichit et s'élargit. Or, plus notre tradition s'élargit et s'enrichit, moins il y a d'apparence que des écoles nouvelles se constituent.

Ce que nous apportera la génération prochaine, ce sera donc une littérature affranchie de toute doctrine exclusive. Nos écrivains auront chacun sa conception particulière de l'art, en accord avec son tempérament; mais ils ne s'assujettiront pas à tel ou tel système. Assez longtemps nous avons réagi contre une formule en y opposant la formule contraire. Les œuvres *vraies* ne rentrent dans aucune définition d'école. Ce sont là celles que nous demandons à la génération nouvelle et que nous avons lieu d'en attendre.

« LE NOUVEAU DON JUAN » (1)

DE M. MARCEL BARRIÈRE

Voilà presque deux ans (2) que parut le roman de M. Marcel Barrière. Bien décidé, quand je le lus — mais l'auteur ne me l'envoya que récemment — à le signaler comme une œuvre de haute valeur, les « nouveautés », dont il faut parler sur le moment même, avant qu'elles soient tombées dans l'oubli, m'ont empêché jusqu'ici de tenir la promesse que je m'étais faite. Rien, après tout, ne pressait, et l'œuvre est de celles qui peuvent attendre. Pourtant je me reprocherais de tarder davantage.

Si la « critique » — mais existe-t-il encore quelque chose qui mérite ce nom ? — a passé le *Nouveau Don Juan* sous silence, on se l'expliquera sans peine en apprenant qu'il contient trois volumes, et que ces

(1) Lemerre, éditeur.
(2) Cet article a été écrit en 1900.

trois volumes doivent être suivis de plusieurs autres. Dans l' « Heptalogie » que M. Barrière intitule les *Hommes de demain*, le *Nouveau Don Juan* formera, avec la *Dernière Épopée* et le *Roman de la question sociale*, une « Trilogie romanesque. » Puis une « Trilogie philosophique » comprendra l'*Art des Passions* (1), *Un Programme de Révolution*, l'*Ame Universelle;* enfin viendra la « Partie analytique », intitulée l'*Histoire d'une Œuvre*. Ajoutez-y, par-dessus le marché, « divers ouvrages corollaires » qui nous sont annoncés pour paraître « dans les intervalles des principaux. » M. Barrière manque tout à fait de discrétion. Sans doute les trois volumes du *Nouveau Don Juan* ont en soi leur propre unité. Mais quoi? Lire trois volumes pour faire un article? Vous me direz qu'on peut fort bien parler d'un livre sans l'avoir lu. Oui, quand c'est le livre de quelque écrivain célèbre, qui en a publié d'autres plus ou moins analogues. Alors on s'arrange avec des phrases déjà faites, que rafraîchissent au besoin deux ou trois citations. Par malheur, M. Barrière n'avait jusque-là rien produit. Il fallait ou le lire ou n'en pas parler. Entre ces deux alternatives, quoi de surprenant si l'on a préféré la seconde?

Du reste, M. Barrière ne se faisait point illusion. Lui-même déclare tranquillement que « l'œuvre mettra des années à trouver ses lecteurs. » Et notez qu'il en a passé plusieurs à l'écrire. Je vous le donne pour un homme très patient. Est-ce modestie? Cela m'étonnerait. Il n'a aucun doute que, tôt ou tard, le *Nouveau don Juan* ne soit lu. Sa patience me semble

(1) Paru en 1904.

méritoire, mais sa confiance ne me déplaît point. Je voudrais lui procurer dès maintenant beaucoup de lecteurs. Et pourtant je dois faire à son livre de nombreuses critiques. Peut-être même les critiques tiendront dans mon article plus de place que les éloges. N'importe. Quand un ouvrage se distingue par des qualités supérieures, ce n'est pas sur ses défauts qu'on le juge.

Othon-Jean-Victor Le Gow, prince Baratine, le « nouveau don Juan », naquit à Paris, en 1867, d'un père conseiller de l'ambassade russe et d'une mère française, Élisabeth de Salms. Les trois volumes dont il est le héros s'intitulent : l'*Éducation d'un Contemporain*, le *Roman de l'Ambition*, les *Ruines de l'Amour*.

L'*Éducation d'un Contemporain* raconte son origine, son enfance, sa vie de collège, son initiation à l'amour par une belle Américaine, mistress Clénor, qu'un mari jaloux lui enlève aussitôt, puis son séjour à l'école de Saint-Cyr et à celle de Saumur.

Dans le *Roman de l'Ambition*, Baratine mène, tout d'abord, ce que l'auteur nomme la vie donjuanesque. En même temps, on nous explique son développement intellectuel et moral. Après une foule d'aventures amoureuses, entre lesquelles il trouve moyen de se consacrer à des œuvres de bienfaisance, ou plutôt de solidarité humaine et de réparation sociale, le voici rencontrant une jeune veuve, Claire d'Apremont, duchesse de Rochenthouars-Chamarande, qui, par la naissance, par la beauté, par l'esprit, semble réaliser son idéal. Il s'en fait aimer. Au bout de quelques mois la satiété lui vient. Cependant, Claire

ayant une immense fortune, il veut l'épouser pour que cette fortune soit entre ses mains un instrument de puissance ; car, chez le nouveau don Juan, l'ambition, qui a laissé jusqu'alors la première place à la sensualité, prend maintenant le dessus. Fasciné par le mirage des fausses et vaines grandeurs, il tourne au snob. Un accident tragique lui ravit sa fiancée. Ce coup du sort le fait rentrer en soi ; il se ressaisit, il se prépare à une existence nouvelle.

Avec les *Ruines de l'Amour*, troisième phase. Dans les divers épisodes de sa vie donjuanesque, c'est le plaisir que poursuivait Baratine. Il n'avait eu pour Claire elle-même qu'un amour de tête, exalté par les prestigieux décors où la jeune femme s'offrait à sa vue. Maintenant, il trouve sur son chemin la vierge pure, Jania Carmine, fille du grand peintre, illustre cantatrice, dont la beauté merveilleuse s'allie à un génie sublime. Et, pour la première fois, son cœur est touché. Jania suit Baratine. On nous peint la vie bienheureuse des deux amants, leur union parfaite dans l'enchanteresse solitude d'une sorte d'Éden où ils se réfugient, tout entiers l'un à l'autre. Mais bientôt Jania meurt. Alors Baratine renonce définitivement à l'amour. Il ira, rejoignant son ami l'explorateur Rafaël, entreprendre avec lui la conquête de l'Afrique, ce qui doit être le sujet de la *Dernière Épopée;* puis, dans le *Roman de la Question sociale*, nous le verrons, avec son autre ami, le dictateur socialiste Fouché-Lahache, présider à la nouvelle organisation de l'humanité.

Je ne veux pas anticiper ici sur la suite du *Nouveau don Juan*. Pourtant, si la plupart des idées morales, politiques et sociales que mettent en œuvre ces trois

volumes trouveront dans les deux suivants leur complément nécessaire, il faut dès maintenant faire à l'auteur quelques critiques qui portent soit sur ces idées mêmes, soit sur la manière dont il les présente.

D'abord, certaines parties de l'ouvrage répondent imparfaitement au programme que nous indique la préface. M. Barrière devait, par exemple, « étudier » ou plutôt retracer la vie intellectuelle et artistique des trente dernières années du dix-neuvième siècle. Mais le *Nouveau don Juan* ne tient pas cette promesse. Et, s'il ne s'agissait même que de « différents aperçus sur la peinture, la sculpture, la musique et aussi les Lettres », on peut trouver que les « aperçus » dont nous gratifie l'auteur sont, je ne dis pas insignifiants, mais un peu bien maigres. Pour les « Lettres », on se borne à énumérer les livres que Baratine a dans sa bibliothèque, et, pour la musique, à dauber çà et là sur Gounod. Ce n'est vraiment pas assez. Quant aux arts plastiques, voici comment procède M. Barrière. Au premier volume (1), Baratine, pendant la fête où il va rencontrer Jania, visite la galerie du baron Fano, qui donne cette fête : l'auteur en profite pour nous offrir une « étude » sur l'art ancien, depuis la Renaissance jusqu'en 1830. Dans le second volume, l'art moderne est le sujet de deux autres études; l'une mentionne les tableaux dont Baratine a décoré sa garçonnière; l'autre, ceux qui font de l'hôtel d'Apremont une sorte de musée. Enfin, dans les *Ruines de l'Amour*, on énumère un certain nombre de toiles et de marbres choisis par le

(1) Dans le prologue, qui devrait figurer en tête des *Ruines de l'Amour*.

prince, entre les plus belles œuvres des idéalistes contemporains, pour en parer le Pavillon-Blanc, où il attend la venue de Jania. Ainsi, cette « représentation de la vie artistique » se réduit à quatre morceaux, à quatre descriptions, qui sont, du reste, comme le craint l'auteur, « des hors-d'œuvre, des longueurs inutiles », et dont, bien gauchement, il a mis la troisième, — quinze pages, — dans la bouche du député Barnave, interrogé par Baratine sur la duchesse de Chamarande. M. Barrière ne s'en tient pas sans doute à de simples catalogues. Mais, si chaque nom d'artiste ou d'œuvre a ses épithètes caractéristiques, les quatre morceaux sont beaucoup trop secs et font trop peu corps avec le roman pour remplir le dessein qu'il s'était proposé.

De même, M. Barrière nous dit dans sa préface que le premier volume du *Nouveau don Juan* contient « tout un programme d'enseignement et une méthode d'éducation exposés d'après les idées les plus novatrices. » Or, s'il invente je ne sais quels Pères oratoriens d'un esprit invraisemblablement libéral, la nouveauté de leur méthode et de leur programme se borne à fort peu de chose. Tout le chapitre m'a paru, en somme, assez faible, ou, du moins, très insuffisant; il faudrait, pour justifier les termes de la préface, une étude plus complète et plus approfondie. Au surplus, déclarer que « l'influence de cette éducation devait faire de Baratine ce double type d'amoureux et d'ambitieux », ce n'est peut-être pas rendre un tel hommage aux bons Pères. Mais disculpons-les. Baratine est un élève tellement exceptionnel, qu'il doit beaucoup moins à leur éducation qu'à sa propre nature. Nous le voyons, dès les premiers jours, éton-

ner et charmer ses maîtres, « qui perdent, à l'écouter, l'envie de pérorer eux-mêmes. » Ce que met en lumière le chapitre, c'est l'extraordinaire génie du prince ; quant à l'éducation des Pères, on ne fait guère que nous en affirmer l'excellence.

Voici un défaut plus grave, qui porte sur l'ouvrage tout entier. Le sujet du *Nouveau don Juan* est, comme dit l'auteur lui-même, « la représentation des principaux effets de l'individualisme au moyen d'un défilé de tableaux de la vie contemporaine. » Mais qu'entend M. Marcel Barrière par cet individualisme dont il prétend représenter les principaux effets ? C'est ce que nous ne voyons pas clairement ; et l'intérêt philosophique de l'ouvrage ne peut manquer d'en souffrir.

M. Barrière, dans l'*Introduction liminaire* de l'Heptalogie, définit l'individualisme comme « la tendance à rendre le plus possible l'homme son propre et unique maître », et il déclare que l'esprit individualiste « est la caractéristique de la société contemporaine », que « le mouvement individualiste est le progrès, la marche de l'humanité vers sa fin. » A la bonne heure. Mais lui-même nous dit ailleurs, en son propre nom, que « notre décadence et nos revers » ont pour cause principale « la pourriture de l'individualisme. » Il faudrait pourtant s'entendre. Evidemment le mot est pris en deux acceptions bien différentes, tantôt comme synonyme d'égoïsme, tantôt pour signifier l'affranchissement de l'individu, soustrayant de plus en plus sa personne aux servitudes que les conventions et les préjugés font peser sur elle. Aussi bien, nous retrouvons la même ambiguïté dans la peinture des personnages et dans leur action. On représente Baratine « persuadé que l'individua-

lisme est la plus effroyable plaie des sociétés modernes et le principe de leur décomposition » ; mais on nous dit cependant que « son esprit d'individualisme va jusqu'à l'anarchie. » Et l'on ne se contente pas de nous le dire, car, malgré quelques accès de zèle humanitaire, toute son histoire, celle de l'amant, celle de l'ambitieux, révèle un Moi féroce. Cette ambiguïté sera plus fâcheuse encore, je le crains, dans le reste de la Trilogie, consacré à la question sociale ; dans les trois premiers volumes, elle obscurcit déjà tout ce qui prépare les deux autres.

Au point de vue proprement moral, le *Nouveau don Juan* ne m'a pas non plus semblé très clair. Il raconte l'évolution en vertu de laquelle le prince passe de l'amour sensuel au pur amour. Or, quand Baratine mène encore sa vie donjuanesque, M. Barrière laisse deviner partout l'admiration qu'un tel héros lui inspire. Je lis dans la préface : « Quant à être monstre par la grandeur de ses passions — les Tartufes insinueront : par celle de ses vices, — qu'importe ? » Et, dans le cours du récit : « Sa vie passionnelle était un perpétuel bafouement des institutions dites saintes et autres hypocrisies nées du conflit des lois religieuses ou sociales avec la nature. » Parfois même, l'auteur pousse un cri d'enthousiasme. « Quelle magnifique réponse à la question : Comment vivre ? que cette suite ininterrompue de sensations éprouvées jusqu'au delà des limites de la nature ! » Certes, M. Barrière se moque fort de la morale bourgeoise.

Et cependant Baratine est à la fin châtié. Pourquoi donc l'est-il ? On nous l'explique. « Mener la vie d'un séducteur constitue un crime, tout au moins un excès

qui doit se payer. » Et encore : « Des sommets de l'infini, de l'idéal réalisé, l'inéluctable enchaînement de fautes antérieures fait descendre Baratine aux abîmes de la mort et du néant. » Ainsi le nouveau don Juan serait puni de son libertinage. Mais comment pouvons-nous concilier ce châtiment avec l'admiration que M. Barrière laisse par endroits éclater et dont son œuvre tout entière s'inspire ?

Si nous en croyons un autre passage de la préface, Baratine est puni pour avoir répudié « les devoirs de la suprême loi de solidarité qui régit le monde. » Cette seconde interprétation, plus conforme au sens de la Trilogie, ne l'est guère à celui du *Nouveau don Juan*. Avant que Baratine ne rompe avec la vie donjuanesque, on lui reproche de ne voir dans l'amour qu'une source de voluptés physiques et non « le céleste empyrée où s'envolent deux âmes. » Le voici maintenant qui aime Jania ; et alors on nous dit que, méconnaissant son devoir social, il « rétrograde de tout le chemin parcouru depuis l'adolescence. » L'unité de la Trilogie exigeait sans doute que le prince fût châtié pour avoir trahi ce devoir ; mais l'unité du *Nouveau don Juan* répugne à ce qu'il le soit dans le temps même où le véritable amour épure son cœur.

A vrai dire, Baratine n'est pas un don Juan. Les deux dernières parties de la Trilogie s'annoncent et se préparent trop visiblement dans la première pour qu'il mérite ce nom. Et voilà encore une cause d'ambiguïté.

Qu'est-ce que le vrai don Juan ? L'auteur nous le dit lui-même, don Juan n'est qu'un sensuel. Mais Baratine, tel qu'il le peint, est un être complexe et

multiple, qui n'a pas d'unité. En résumant dans son héros les idées et les désirs « d'une foule de contemporains, » M. Barrière se condamnait à le rendre incohérent.

Nous saisissons pourtant sans peine les trois grandes phases par lesquelles il passe. Et même, soit dans le premier volume, soit dans le troisième, son caractère se développe assez nettement. Mais le *Roman de l'ambition* m'a semblé, d'un bout à l'autre, très confus.

Ce que nous ne voyons pas bien, c'est, surtout, Baratine philanthrope et humanitaire. Et si, par là, s'amorcent les deux ouvrages qui compléteront la Trilogie, le Baratine humanitaire et philanthrope ne saurait faire corps avec le Baratine don Juan. Que, Jania morte, il se convertît subitement à « la religion de la souffrance humaine, » cela pourrait nous paraître vraisemblable. Mais, dans le *Roman de l'Ambition*, il mène ses campagnes d' « altruiste » en même temps que ses campagnes amoureuses. On nous dit que son cœur « déborde du magnifique sentiment de la maternité des masses », et, quelques pages plus loin, nous le voyons, comme auparavant, livré tout entier au plus sec, au plus égoïste libertinage. Il y a là une contradiction inadmissible.

Aussi bien, la seconde moitié du volume, depuis que Baratine aime Claire, fait une impression d'équivoque. Jusqu'ici, le prince n'a pas aimé. A peine vient-il de voir Claire, on nous le montre saisi à la fois « du remords d'avoir passé sa vie à trahir le véritable amour et du désir de retremper au plus tôt son cœur impénitent dans la fraîcheur d'un sentiment pur. » On nous parle d'une « révolution morale » qui

s'opère en lui. Il s'écriait tout-à-l'heure : « Oh ! aimer ! aimer ! que ne donnerais-je pas pour sentir que je suis enfin atteint de ce mal sublime ! » Maintenant, l'idéal dont il désespérait, voici que l'image de la jeune femme le réalise à ses yeux. Son âme « s'élance vers le ciel, » « parcourt l'infini de l'éther à travers une succession de songes dont Claire demeure le féerique sujet. » Puis, revirement incompréhensible, l'ambition prend tout d'un coup en lui la place de l'amour. Dès le premier tête-à-tête, longtemps avant de posséder Claire, il songe aux satisfactions d'orgueil que lui procurera son triomphe ; et, dès qu'il la possède, il ne veut, déjà lassé, en faire sa femme que pour être riche. Et par là se justifie sans doute le titre du volume. Seulement, ce n'est pas le roman de l'ambition, c'est le roman de l'amour que tout le début de l'épisode avait annoncé.

Est-ce même le roman de l'ambition que l'on nous donne ? L'ambition de Baratine semble d'abord rester aussi haute que jamais : en le faisant riche, son union avec la duchesse lui donnera aussi le pouvoir, le mettra à même d'exécuter ses projets humanitaires. Mais bientôt, perverti par des vanités mesquines, il se dégrade et s'aveulit. Le jour de la fête par laquelle il célèbre son prochain mariage, voici sa tenue : gilet blanc dans l'ouverture duquel s'enfle une cravate d'un inimitable rose incarnadin, redingote gris-azur, pantalon assorti, d'une étoffe faite pour lui seul. Entouré de snobs, il reçoit en minaudant leurs compliments enthousiastes sur ce merveilleux costume, et répond avec complaisance : « C'est vrai, je ne m'habille pas mal ! »

A ce moment arrive la nouvelle tragique : Claire

est morte. Et sans doute Baratine va dès lors se retrouver. Mais la sottise qu'on lui a prêtée ne le ravale-t-elle pas outre mesure ? Et que viennent faire de telles scènes dans le *Roman de l'Ambition ?*

A ces critiques sur le fond même du *Nouveau don Juan*, ajoutons-en quelques-unes sur la forme.

En tête de l'*Education d'un Contemporain*, figure un prologue où l'on raconte la première entrevue de Baratine avec Jania. M. Barrière nous dit, non sans candeur, qu'il le met là « pour intéresser dès le début à la matière finale. » Mais, en le mettant là, il a fâcheusement altéré la forme de son ouvrage, qui est celle d'une biographie ; et surtout, si ce prologue inaugure le premier volume avec grandeur, il reste en suspens jusqu'au troisième, dans lequel, d'ailleurs, une note le rappelle sans le remplacer.

D'autres défauts de composition, mais qui n'ont pas grande importance, tiennent à ce que le *Nouveau don Juan* doit former un tout avec la *Dernière Épopée* et le *Roman de la Question sociale*. De là, par exemple, certains renvois aux deux volumes qui suivront, ou même des résumés provisoires de ce qui s'y trouvera développé.

Enfin je note, au début des *Ruines de l'Amour*, un épisode qu'il faudrait retrancher. Voyageant en Asie après la mort de Claire, Baratine se fait débarquer un jour sur la côte de la mer Caspienne, et, là, pénètre dans le harem d'un pacha, où il renouvelle le plus viril des travaux d'Hercule. Cette aventure n'est pas seulement oiseuse ; elle est malséante, car, quelques pages plus haut, on nous faisait voir le prince, devant

le cadavre de Claire, se jurant de renoncer pour toujours au plaisir. Entre son amour pour Claire et son amour pour Jania, Baratine n'a rien à faire dans un harem ; et nous voudrions, même si l'épisode ne manque pas d'éclat, que M. Barrière s'en fût dispensé.

Quant au style, je n'insisterai pas sur l'expression des idées abstraites, qui m'a paru souvent difficultueuse, embarrassée, peu précise. Mais, dans les parties proprement romanesques, il me faut relever un assez grand nombre de détails regrettables.

Néologismes bien inutiles : « Hommes des mieux *racés*, » — « Boulevards *platanistes ;* » — « Le moment *imminait ;* » etc.

Termes impropres : « Salons d'un faste à rendre jaloux les Babyloniens d'*antan* » ; — L'*écartement* qu'il faisait de l'unique résolution » ; etc.

Mots rébarbatifs qui détonnent dans un couplet de style tout lyrique : « Pour une femme, le voir, c'était tomber dans ses bras, l'idolâtrer à jamais, avec l'emportement de la jalousie née du désir de garder pour soi seul un tel héros, digne en tout point de l'*exclusivisme* de l'amour inspiré » ; — « Combien de vierges durent emporter dans leur cœur à jamais troublé l'image de ce jeune homme dont le regard *à rayon X* évaluait leurs formes avec une précision d'*anthropométrie!* » — « Pour la rendre, le peintre avait dû déverser là par les artères de son cerveau l'effervescence torrentielle de quelque passion prodigieuse et guetter chaque éclair de son rêve incandescent pour pouvoir en fixer le *schéma* sur la toile » ; etc.

Constructions incorrectes : « Délicieuse ville, *dont* la situation... *lui* donne une ressemblance avec Cons-

tantinople » ; — « Avant qu'elle *ait* eu le temps de réfléchir, son cœur fut subjugué » ; — « Ineffable concert qu'un intérêt supérieur inspire à don Juan, et *que* la plupart des femmes meurent sans *l'*avoir entendu » ; — « Néanmoins sa vie morale *ne fut pas que* remplie par l'avide recherche du plaisir » ; — « Baratine griffonna son adresse sur un bout de papier, ne voulant pas donner sa carte, de peur que Fouché-Lahache *ne pût* lui en passer une des siennes » ; etc.

Voilà bien des critiques, et quelques-unes graves. Mais je n'ai pas dit non plus que le *Nouveau don Juan* fût une œuvre parfaite. J'ai dit que c'était une œuvre très remarquable, et il me reste encore assez de place pour en montrer la valeur.

Tout d'abord, même si la partie philosophique y a quelque chose d'équivoque, il faut pourtant savoir gré à M. Marcel Barrière de sa haute entreprise. Par l'ampleur et la portée du sujet, le *Nouveau don Juan* mérite déjà l'attention. Tandis que nos romanciers se bornent pour la plupart à développer des « faits divers », M. Barrière a voulu résumer en une vaste synthèse tout un demi-siècle. C'était une ambition difficile à réaliser. Félicitons-le de l'avoir conçue, et de ne pas être demeuré trop au-dessous.

Ce qui frappe avant tout dans le *Nouveau don Juan*, c'est l'union étroite de l' « idéal » et du « réel. »

L'idéalisation y va jusqu'au merveilleux. Lisez, par exemple, dans le premier volume, l'épisode où Baratine et Rafaël vont consulter l'oracle de la Sainte-Baume, et encore, à la fin du troisième, le songe de Baratine, croyant voir le père de Jania sorti de l'enfer

pour exercer sur lui une diabolique vengeance. Les deux scènes, d'un caractère étrange, ne semblent pourtant pas déplacées en un roman de la vie moderne, parce que tout, en ce roman, est amplifié avec une singulière puissance.

D'abord, les personnages. Édith Clénor réalise la perfection plastique. Claire donne l'impression d'une déesse, et sa supériorité intellectuelle ne le cède en rien à sa divine beauté. Quant à Jania, voici le portrait qu'en a fait son père : « Sans contours définis, fondus par un procédé inexplicable dans une pâte où entrait comme du soleil, les traits du visage accusaient, surtout par le regard et l'ineffable mouvement des lèvres, tous les mystères possibles de la pensée féminine. Frissonnant dans la lumière, la chair des épaules était d'un relief vivant, et sous un épiderme velouté la suave rondeur des bras s'animait de la transparence du sang bleu, tandis que l'air ambiant se jouait tout autour des mains d'une perfection de lignes inouïe. Les yeux aux pupilles dorées sur un fond de prunelles noires ressemblaient à deux étoiles s'allumant dans le bleu royal d'un crépuscule d'été. Sur le front d'une pureté idéale, le peintre avait fait resplendir la triple couronne de la jeunesse, de l'intelligence et de la beauté souveraine. Gonflée en ondes autour des tempes et s'épandant à profusion sur un col, un buste et des hanches d'un tour superbe, la chevelure se détachait de l'ombre de la toile comme un faisceau de rayons solaires traversant une chambre obscure. Demi-nue, offrant la chaude carnation particulière aux blondes de l'Italie méridionale, la gorge, comme un beau fruit mûr qui crève son enveloppe, émergeait d'une ceinture de velours

cerise plissée à la taille... » Et ce portrait, qui, tout de suite, enflamme Baratine d'amour, qu'est-il à côté de l'original ? Quand le prince voit Jania elle-même, il sent la différence de l'objet vivant à l'image, et tout son cœur se fond en une sorte d'adoration mystique.

Rafaël, avec le puissant cerveau d'un conquérant et d'un pasteur d'hommes, a l'âme d'un apôtre. Au génie du politique et du législateur, Fouché-Lahache allie une irrésistible éloquence. Mais Fouché-Lahache et Rafaël ne sont encore, dans ce premier cycle de la Trilogie, que des figures secondaires. Le nouveau don Juan, Baratine, unit en sa personne, outre les Hamlet, les Faust, les Manfred, tous les types fameux de la race donjuanesque ; et, résumant l'art et la science amoureuse de ses prédécesseurs, il exerce un pouvoir qui tient de la magie. Rien de commun avec le don Juan vulgaire, l'homme à bonnes fortunes, le fade bellâtre que nous peignent nos romanciers modernes. Il y a en lui un poète, un héros, un archange. Sur son front se lit la promesse des hautes destinées qui l'attendent.

Et le cadre répond aux personnages. Voyez comment l'auteur nous décrit la voluptueuse Thébaïde dont Baratine, au début du second volume, fait ce qu'il nomme son *venereum*, ou bien encore, un peu plus loin, les merveilleuses splendeurs de l'hôtel d'Apremont. Mais lisez surtout le prologue et les *Ruines de l'Amour*. C'est à Bordeaux que Baratine se rencontre avec Jania. Seulement, le Bordeaux que nous montre M. Barrière est un Bordeaux idéalisé, Burdigala, comme il l'appelle, pour se donner ainsi plus de latitude. Et, quand il nous transporte, non loin de là, dans un site illustre de la côte, où vont

s'aimer Jania et Baratine, il reprend le procédé qu'employaient les Poussin et les Claude Lorrain, en haussant le réel jusqu'à l'idéal.

M. Barrière ne relève d'aucune école. Lui-même, dans sa préface, reproche au naturalisme d'accumuler des détails inutiles. Mais, répudiant les ingrates statistiques où se consume trop souvent l'analyse des naturalistes, il ne veut pas non plus de ce vague symbolisme qui perd de vue la réalité et ne sait pas donner un corps à ses rêves. Si je devais définir en un seul mot la conception littéraire de M. Barrière, je dirais qu'elle est d'un classique; elle est d'un classique qui a beaucoup pratiqué Flaubert et surtout Chateaubriand. Il invente pour caractériser son art le terme d'*idéo-réaliste;* mais celui de classique pouvait suffire.

Tout idéalisés que soient les paysages du *Nouveau don Juan*, ces paysages, même les plus délicieux et les plus nobles, n'en font pas moins l'impression du réel. Signalons, entre autres, la scène qui se déroule sous les yeux de Jania, quand la jeune fille arrive au Pavillon-Blanc, et, un peu après, cette description, dont je veux citer au moins une page :

« Le matin, lorsque le soleil levant blanchissait le profil des coteaux et que la brise molle de l'ouest balançait les massifs du parc en floraison, Le Gowet Jania descendaient dans leur jardin pour en cueillir les fleurs épanouies à l'aurore ; puis ils s'égaraient sous les arbres, explorant un à un les coins pleins de mystère où les oiseaux en foule commençaient à bâtir leurs nids. Souvent ils dépassaient la grille du parc, du côté de Burdigala, ou dévalaient par les pentes du Roc-Blanc jusqu'au bout de la Juronne, qu'ils franchissaient

dans un petit canot. Au-dessus de leurs têtes, ils admiraient un ciel ineffablement changeant : tantôt couvert de cirrus roses ou lilas, pareils à des bouquets ou à des lambeaux de broderies, tantôt présentant la fusion de toutes les nuances du gris de perle ; d'une pureté profonde au milieu du jour, et brouillé, le soir, comme un fond de palette ; puis, à la surface des eaux calmes, ils regardaient les navires descendre vers l'inconnu de la mer ou monter au refuge du port, dont les premiers môles s'estompaient dans le lointain. Ce double mouvement, la plus ancienne des images de la vie, ravissait l'âme de Baratine... Parfois ils arrivaient jusqu'au point d'où se contemple le déroulement sans fin de l'océan sous l'éblouissant scintillement des feux solaires. Mais, le plus souvent, ils amarraient leur barque dans quelque crique de l'Estuaire, près de laquelle se cachait, derrière de grands ormes, un moulin, une cabane ou toute autre maisonnette de fée ; et là ils attendaient l'heure du retour, écoutant la voix douce du fleuve, traversée par le cri perçant des courlis qui leur apportaient un écho des proches grèves du grand golfe. D'autres fois, s'éloignant du fleuve, ils erraient dans la grasse campagne de l'Entre-Deux-Mers ; ils s'enfonçaient dans les vallons ouverts aux flancs du plateau, traversaient les bourgs, les grands prés, suivaient les sentiers du bois, les chemins creux aux voûtes d'aubépine, et s'arrêtaient devant l'eau dormante des sources fleuries de boutons d'or et de muguets... »

Et, de même, les personnages, pour être typiques, n'en sont pas moins vrais et vivants. Claire et Jania représentent avec une réalité des plus expressives, l'une, la jeune femme dans tout l'éclat de sa beauté,

la « grande dame » dans sa grâce fière, dans son dédain des préjugés bourgeois, l'autre, la vierge, soit dans la candeur de son âme, soit dans le premier éveil de ses sens. Rafaël n'est qu'esquissé, mais de quelques traits fortement caractéristiques. Fouché-Lahache, admirable de relief, semble déjà prêt à jouer son rôle d'un César socialiste. La figure de Carmine saisit tout d'abord : grand front traversé de rides, œil sagace et pénétrant, lèvre plissée, profil à la fois dantesque et méphistophélique ; et l'auteur a peint avec une rare force d'expression l'amour du vieillard pour sa fille, amour avare et jaloux, qui, lorsqu'elle l'a quitté, se change en furieuse haine. Baratine, enfin, s'il renferme en lui trop de personnalités diverses, est surtout un ambitieux et un amant. L'ambitieux ne fait, ici, que s'annoncer. Mais nous y trouvons l'amant, sous deux formes successives, admirablement peint : d'abord, virtuose du libertinage, puis, héros du pur amour.

Et ce qu'a de meilleur le *Nouveau don Juan*, c'est justement ce qui répond au titre. L'auteur y célèbre avec une magnifique éloquence la gloire de la beauté.

L'Heptalogie qu'a entreprise M. Marcel Barrière, cette série de sept ouvrages où le *Nouveau don Juan* ne compte que comme unité, demande, pour la mener à bien, les talents les plus divers. M. Barrière devra être un critique dans l'*Histoire d'une œuvre*, un métaphysicien dans l'*Ame universelle*, un sociologue dans *Un Programme de révolution*, un psychologue dans l'*Art des passions*. Nous le jugerons à l'œuvre. Ce qui apparaît dès maintenant, c'est qu'il est un artiste. Ses idées morales et politiques ne me semblent pas se dé-

gager encore avec assez de clarté. Mais, si nous attendons la suite de l'Heptalogie pour le juger comme philosophe, l'artiste, dans le *Nouveau don Juan*, a des parties vraiment supérieures. Tous les tableaux qui nous y peignent l'amour méritent les plus grands éloges, soit pour la ferveur du sentiment, soit pour la beauté du style.

Signalons ici, outre une bonne partie du prologue, l'épisode d'Édith Clénor, les pages où l'on nous montre Baratine rencontrant Claire aux Champs-Élysées, celle où, pour la première fois, la jeune femme s'abandonne. Mais qu'on lise surtout, au troisième volume, ce chapitre où le prince et Jania, dans leur retraite paradisiaque, environnés d'une nature en fête qui leur prodigue ses plus douces caresses, savourent les extases et les ravissements, puis les voluptueuses félicités de l'amour. C'est une sorte d'idylle épique, qui allie la grâce avec la splendeur, la suavité avec la puissance, la poésie la plus fervente avec l'art le plus noble et le plus pur. Il ne faudrait que ces trente ou quarante pages pour mettre hors de pair l'auteur du *Nouveau don Juan*.

Plusieurs scènes, dans l'ouvrage, ont un caractère « érotique. » Mais, quand M. Barrière nous peint les matérialités de l'amour, sa religion du beau les purifie et les rehausse. Aussi bien, chez des héros comme Baratine, comme Claire et Jania, ce qui est terrestre et animal semble disparaître ; le spectacle même de leurs joies a quelque chose de suprême et de divin. Voyez, par exemple, la scène où Jania se montre au prince dans son éblouissante nudité. Devant ce corps merveilleux, Baratine reste d'abord immobile d'admiration et de stupeur, puis tombe à genoux, adore la

divinité qui lui apparaît. Et sans doute il ne tarde pas à s'élancer vers la jeune fille. Mais, même quand Baratine et Jania sont aux bras l'un de l'autre, l'amour de ces deux êtres indiciblement beaux se vêt de gloire et de sublimité dans son triomphal plaisir.

Faut-il reprocher à M. Marcel Barrière quelque pompe de style? Je ne le pense pas. Le style de M. Barrière s'accorde avec sa conception artistique, telle que nous l'avons définie, avec l'amplitude de son sujet, avec le caractère de ses personnages, individus bien vivants, mais aussi types ou même symboles.

Dans la préface du *Nouveau don Juan*, l'auteur s'explique sur cette question de la forme. Le naturalisme consigne avec une stérile application des gestes insignifiants, et le psychologisme, n'étant qu'un naturalisme appliqué à l'âme, enregistre patiemment les plus menus faits de la vie mentale. Tous deux confondent l'art, qui est une synthèse, avec la science, qui procède par analyse ; aussi leurs monographies sont-elles écrites en style d'inventaire ou de procès-verbal. Quant au symbolisme, son imagination se dilue en songes brumeux. Comment aurait-il un style, s'il n'a pas le sentiment des contours précis ? Selon M. Barrière, l'art de l'avenir, qui consiste dans l'idéalisation de la réalité, doit « s'accompagner d'un retour à l'éloquence. » Et lui-même donne l'exemple. Citerons-nous encore un ou deux passages de son œuvre? Voici, dans l'*Éducation d'un Contemporain*, la scène où, quelques jours après le départ d'Édith Clénor, Baratine sent, aux premiers accès de son désespoir, succéder une mélancolique langueur :

« A peine entré dans la verdoyante solitude des bois du Cap, les yeux de son âme revirent Édith, non pas la femme qui l'avait rendu fou par le désordre de charmes à demi-révélés, mais une Édith vêtue de blanc, se fondant dans les airs comme une ombre, passant tantôt derrière le feuillage des chênes, tantôt courant sur les rochers, tantôt se balançant aux pointes des buissons comme un fil de la Vierge. « Édith ! Édith ! » murmurèrent encore, ainsi qu'au jour de la séparation, ses lèvres agitées par l'émotion de son cœur ; et cette fois, à travers le bruissement des feuilles, un faible écho lui renvoya ce nom. Il s'égarait dans ce songe, lorsque soudain, du pied des rochers qui surplombent la mer, s'éleva *doloroso*, bientôt accompagné par un chœur d'une gravité funèbre, l'arioso *O bel Alma* attribué dans *Lucia di Lammermoor* au personnage de Ravenswood. Othon n'avait pas encore entendu l'opéra de Donizetti ni lu le roman de Walter Scott. Malgré cela, il saisit aussitôt le sens de ce double adieu à la vie et à l'amour, dont la mélancolie l'enveloppa comme d'un suaire ; et se penchant au bord du précipice, il aperçut des pêcheurs italiens aux vareuses bariolées, côtoyant dans une petite barque les soubassements moussus de la falaise où ils accrochaient leurs filets.

« C'était l'heure où l'aspect des choses se fond dans la douceur des premières teintes du crépuscule. De la mer immobile et silencieuse, les voix montaient pures dans les airs assoupis ; insensiblement de grands nuages envahissaient l'orient, tandis que sur un point de l'horizon le premier quartier de Phœbé en détachait le voile avec des lueurs d'incendie lointain. Othon fixa ses regards vers l'ouest, mais plus loin

que la mer, par-delà l'Atlantique, là où il aurait voulu suivre le sillage du navire qui emportait Édith, Édith et le passé, mais le corps seul de l'amante, dont l'âme était venue ce soir retrouver l'amant sous les citronniers du cap Martin. N'était-ce pas elle qui, fantôme indécis, venait de passer près de lui, souriante, en le frôlant ?... Le chant des pêcheurs s'éloignait par degrés ; il y eut un dernier point d'orgue ; et lorsque Le Gow n'entendit plus rien, dans une détente subite de ses nerfs, il retrouva ses larmes, ses précieuses larmes qui avaient depuis longtemps déserté ses yeux devant la fièvre, et que lui ramenait comme de chères ombres le pathétique de l'art d'Orphée. »

Et voici encore la page dans laquelle on nous fait voir Baratine sortant de chez Claire qui vient de se donner à lui :

« Paris dormait encore lorsque Le Gow s'arracha à l'Éden dont il venait d'être sacré roi. La fraîcheur de l'air l'invitant à marcher, il atteignit rapidement, par la rue Cambon, la place de la Concorde. Là, il eut l'idée qu'il fallait à jamais fixer dans sa mémoire l'aspect du ciel et des monuments humains pendant cette inoubliable nuit ; et lentement, partant du nord vers l'orient, ses yeux firent le tour de l'horizon : des marches de la Madeleine au faîte du Palais-Bourbon, en s'arrêtant sur la frondaison légèrement embuée des Tuileries et la double flèche noire de Sainte-Clotilde. Derrière le dôme des Invalides, il regarda l'étincelante constellation d'Orion finir le cours de sa majestueuse ellipse ; puis, distinguant au sommet de l'occident, sur un fond bleuâtre dont la pénombre était coupée de gigantesques taches d'encre, le béant portique de l'Arc-de-Triomphe, il reprit au pas accéléré

sa marche à l'Étoile, tout son être porté comme par des ailes vers ce prestigieux fantôme, avec la sensation qu'il traversait peut-être le moment le plus magnifique, l'apogée de son temps de jeunesse... Tandis qu'il se répétait : « Elle est à moi ! » son cœur d'amant et d'ambitieux se dilatant sous l'impression unique d'un bonheur absolu, les accords d'un hymne de triomphe éclatèrent dans son cerveau, accompagnés d'extraordinaires visions. De tout côté, il perçut d'innombrables voix exaltant dans le tumultueux *crescendo* d'un chant universel l'immortelle suprématie de l'amour ; une suite ininterrompue de sensations démentes l'envahit, pareilles à des vagues poussées par la tempête, chevauchant et déferlant par-dessus son âme submergée ; par instants, il crut voir flamboyer au firmament les signes de sa puissance future ; et ce fut en poursuivant cette fantasmagorie que, les nerfs rompus à force de vibrer, il s'endormit à la pointe de l'aube sur un des divans de l'atelier Mazzafico où, pour le surlendemain, il attendait la visite de Claire. »

Même en de tels couplets, il n'y a pas, on le voit, de fausse noblesse. Certes, ce style ne ressemble en rien à celui dont usent nos analystes pour décrire le plat détail de la vie contemporaine. Mais le *Nouveau don Juan* n'est pas un fac-similé. Il est vraiment un poème, tantôt lyrique, tantôt épique, où conviennent la gravité de l'accent, l'élévation et la richesse de la forme, le déploiement d'hyperboles éclatantes et de somptueuses métaphores.

Que l'œuvre de M. Marcel Barrière passât inaperçue, ce serait dommage, quand des livres plus ou

moins négligeables usurpent l'attention. Je n'en ai pas dissimulé les défauts. Mais, quelques critiques qu'on puisse y faire, elle est l'œuvre d'un vigoureux esprit et d'un artiste supérieur.

L'ART D'ÉCRIRE

ET LES CORRECTIONS DES GRANDS ÉCRIVAINS

M. Antoine Albalat s'est fait une spécialité des questions de style. Sa dernière œuvre, récemment parue (1), marque un zèle très méritoire et contient des réflexions judicieuses. Il me pardonnera de signaler plutôt ce que j'y trouve de critiquable. L'éloge, ici, tient en deux mots; et la critique n'a d'intérêt que si elle se donne quelque espace.

Est-ce aux grands écrivains que nous devons demander des leçons de style? Je ne le crois pas. Ce qui fait les grands écrivains ne peut être enseigné ni appris. Le génie se manifeste par ses expressions originales, par ses idiotismes tout personnels, qu'aucune grammaire ne saurait recommander à l'imitation. Un enseignement se fonde sur des règles. Or, les grands écrivains sont tels pour ce qu'ils ont de

(1) *Le Travail du Style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains.*

particulier, et partant d'irrégulier. Quant au reste, nulle différence avec les *bons* écrivains qui ne sont pas *grands*.

En leur demandant des leçons de style, M. Albalat les rabaisse donc à un usage peu digne d'eux. On le verra dès maintenant par deux ou trois citations.

De Jean-Jacques Rousseau :

« Économie d'épithètes : *J'en dis trop pour mes* AGRÉABLES *et* DÉLICATS *contemporains*. Texte corrigé : *J'en dis trop pour mes agréables contemporains.* »

De Gustave Flaubert :

« *Elle songeait* QUELQUEFOIS, *quand elle était seule* SURTOUT, *que c'étaient là* POURTANT *les plus beaux jours de sa vie*. Texte corrigé : *Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant*, etc. Flaubert enlève le mauvais effet des trois conjonctions. » (*Sic.*)

De Bossuet :

« Il avait mis : *Ce n'est pas comme un médecin qui, ayant guéri son malade, le laisse demeurer* SAIN SANS SON *secours*. Ce sifflement n'était pas supportable. Il change : *Ce n'est pas comme un médecin qui, ayant guéri son malade, le laisse dans une santé qui n'a plus besoin de son secours*. C'est plus long. Mais il a évité la cacophonie. »

Avant d'aborder le manuscrit des *Mémoires d'Outre-Tombe*, M. Albalat se félicite d'avoir été assez heureux pour obtenir communication de ce manuscrit célèbre, que son possesseur, M. Champion, garde si jalousement; et il nous promet d'y trouver « une vivante démonstration de l'art d'écrire ». Voulez-vous quelques exemples, pris au hasard, dès ratures auxquelles il emprunte sa démonstration ? Chateaubriand remplace *Jehan* VOULUT VOLER *au secours de son fils*

par *Jehan voulut aller*, et DÉTACHÉ *d'un* ATTACHEMENT par *détaché d'un amour*. Au lieu de : M. CARREL, *qui, pour ses autres* DUELS, *n'avait jamais pensé à la mort*, il met : *M. Carrel qui, pour ses autres rencontres*, etc. Dans cette phrase enfin : COMME *Lamartinière m'associait à la* CONSOMMATION *de l'eau de groseille*, il efface *consommation* pour mettre *débit*. Et sachez quelle remarque suit cette dernière correction. « La moindre assonance, déclare M. Albalat, choque le grand écrivain. » Pense-t-il donc que les grands écrivains se reconnaissent à de pareils traits ?

Voilà les exemples et les commentaires que lui fournit le manuscrit des *Mémoires*. Il exprime, en terminant son chapitre, le regret de n'avoir pu, par discrétion, multiplier de tels extraits ; et nous regrettons, pour notre part, non qu'ils soient trop peu nombreux, mais qu'ils n'aient pas plus de valeur.

Si, de cette critique générale, appuyée sur quelques citations, je passais à l'examen du détail, il me faudrait relever plus d'une méprise.

Celle-ci, par exemple : « Bossuet, nous dit M. Albalat, avait écrit dans la *Profession de mademoiselle de La Vallière : Le chagrin la dévore*, L'ENNUI LA TUE. *L'ennui la* paraissant peu euphonique, il intervertit les verbes : *L'ennui la dévore, le chagrin la tue.* » Voyez-vous bien pourquoi Bossuet, si *l'ennui la* choquait son oreille, remplacerait *l'ennui la tue* par *l'ennui la dévore* ? En réalité la correction ne se rapporte pas à l'euphonie de la phrase, mais à l'emploi des deux substantifs.

Il n'y a pas lieu d'insister sur de pareilles inadvertances. Signalons plutôt deux préventions singulières de M. Albalat.

D'abord, sa répugnance intime pour les auxiliaires *avoir* et *être*, qui sont, d'après lui, « le grand écueil du style. » Il ne manque jamais de noter sur ce point les corrections « instructives » des maîtres. Et sa passion, quelquefois, l'égare. Chateaubriand remplace-t-il *Un cap* ÉTAIT *le terme de mes courses* par *Un cap servait de terme à mes courses*, M. Albalat nous recommande « la façon dont l'auteur se débarrasse des auxiliaires ». En revanche, le plus grave reproche qu'il adresse à Stendhal, c'est de les répéter sans cesse. Et quel exemple nous donne-t-il? *Julien remarqua qu'il y* AVAIT *sur l'autel des cierges qui* AVAIENT *quinze pieds de haut.* Assurément, la phrase manque d'élégance. Mais un homme de sang-froid n'y découvre aucun auxiliaire.

Non content de voir des auxiliaires où il ne s'en trouve point, M. Albalat flétrit, sous le nom de clichés, maintes locutions d'un excellent usage. Et sans doute les clichés sont odieux. Mais je le louerais plus de les poursuivre, si j'étais d'accord avec lui sur ce qu'on doit entendre par là. Ne s'avise-t-il pas de condamner des expressions telles que *faire semblant* et *faire contraste?* Dans une page de George Sand, il souligne *excès de fierté*, *dissimuler sa souffrance*, *élévation d'esprit*, *accepter des bienfaits*, etc. (1).

M. Albalat établit sa rhétorique sur un principe très faux. Ce qu'il vante dans Bossuet, c'est « la façon de mettre en relief les choses banales », et ce qu'il recommande en concluant sur Pascal, c'est de « n'employer que les expressions qui renforcent l'idée. »

(1) Sur cette question, cf. l'article intitulé les *Clichés de style* dans mes *Etudes de littérature contemporaine*, 2e série (Perrin, éditeur).

J'en suis bien fâché pour lui, mais ni Pascal, ni Bossuet n'eussent approuvé sa discipline. L'intime et parfaite convenance de la forme et du fond, telle est la loi souveraine, l'unique loi du style. En mettant dans l'expression plus qu'il n'y a dans la pensée, on rabaisse l'art d'écrire à je ne sais quel baladinage. Ne confondons pas, du moins, le grand écrivain et le styliste. Ce qui distingue Pascal et Bossuet de Balzac, c'est que les uns écrivent pour exprimer leur pensée, et l'autre pour montrer son adresse.

Dans le *Travail du style* se trahit à chaque page une rhétorique tout extérieure, toute verbale. Je cite quelques exemples particuliers. Lorsque Stendhal remplace *Milan est une ville plus grande et plus belle* par *Milan est une ville plus grande et qui passe pour plus belle*, ce serait, selon M. Albalat, pure « modification de mots ». Bossuet avait écrit : *Dieu préside invisible même aux mauvais conseils, ordonne* LA LUMIÈRE AUSSI BIEN QUE LES TÉNÈBRES ; corrigeant ce *lapsus* manifeste, il intervertit les deux mots *ténèbres* et *lumière*. Or, M. Albalat le loue de « compléter ainsi le rythme, le balancement du style oratoire ». Mais, citons sans commentaire les lignes suivantes au sujet de Pascal : « Ses idées sur les corrections sont parfois significatives, celle-ci entre autres, qui révèle sa constante préoccupation d'employer le moins de mots possible : « *J'ai l'esprit plein d'inquiétude. — Je suis sans inquiétude* vaudrait mieux. » Sans commentaire, disais-je ; et je dois avouer que tout commentaire m'embarrasserait fort.

Faut-il faire au *Travail du Style* une dernière critique ? Certes, l'auteur a raison de blâmer une facilité hâtive que dénotent les négligences, les expres-

sions impropres ou faibles. Pourtant, on peut raturer beaucoup et n'avoir aucun génie! En disant :

Si j'écris quatre mots j'en effacerai trois,

Boileau, dont s'autorise M. Albalat, accusait l'infertilité de sa propre veine. Et, de lui ou de Molière, qui travaillait trop rapidement, lequel mérite le nom de grand écrivain? M. Albalat prétend que « presque toujours le mot le moins éloquent, le plus ordinaire, le moins significatif » vient d'abord sous la plume. A l'en croire, « un style n'est bon que s'il est refait », et « neuf fois sur dix, le premier jet ne compte pas. ». De tels apophthegmes sont-ils admissibles? Qu'on s'impose une revision attentive pour corriger les inadvertances, à la bonne heure. Mais il ne borne pas là son apologie de la rature. Ce n'est, selon lui, qu'en « sortant de sa fièvre », en « se désintéressant de son œuvre », qu'on trouvera « les surprises d'expression, la saillie des images, le relief et la vie ». Comme si les grands écrivains ne devaient pas le plus souvent les beautés supérieures de leur style à l'effervescence même du sentiment et de l'imagination ! Sans méconnaître l'utilité du travail, il faudrait faire sa part au génie.

M. Albalat cherche dans les grands écrivains des règles de style par l'application desquelles ils ne diffèrent aucunement des écrivains de second ordre ou même de troisième. Cette besogne me semble, à vrai dire, fastidieuse. Nous l'avons vu signaler dans Chateaubriand la correction d'un mot répété. Après Chateaubriand, voici Flaubert : « Il avait mis : *Il se jeta derrière eux, et il se* COUVRAIT *de leurs corps.* Il rem-

place par : *Il s'abritait de leurs corps,* parce que le mot *découvrait* se trouvait quatre lignes plus haut. » Après Flaubert, Jean-Jacques : « Il évite scrupuleusement les répétitions. Il écrit : *Je ne savais plus que* JUGER *de ces contradictions.* Il voulait dire : *Je ne savais plus que penser. Penser* était le mot propre. Il le sacrifie par ce qu'il y avait quelques lignes plus haut : *Que devais-je penser?* » Après Rousseau, Fénelon : « Dans cette phrase : *Le pilote* ABANDONNAIT *le gouvernail,* il remplace *abandonnait* par *laissait.* Ce verbe étonne sous la plume du correct écrivain. En lisant de près, on découvre que Fénelon n'a fait cette correction que pour éviter la répétition du mot *abandonner,* qui se trouve deux lignes plus haut. » (1) Après Fénelon, Bossuet : « Nous allons voir le grand orateur aux prises avec les répétitions. (Suit un exemple.) Le grand orateur est souvent harcelé par les répétitions. Il les poursuit sans relâche. (Suit un autre exemple.) Bossuet, on le voit, fait tout ce qu'il peut pour se débarrasser des mêmes mots, qui reviennent toujours. » Il fait ce qu'il peut, entendez-vous; mais la perfection n'est pas de ce monde ! Dans le premier exemple cité, le pauvre « grand orateur » a laissé deux fois le mot *saint,* et, dans le second, deux fois le mot *blesse.*

C'est, si j'ose dire, un manque de pudeur que d'invoquer les Bossuet, les Pascal, les Rousseau, les Chateaubriand, pour établir des règles communes à tous ceux qui écrivent proprement. M. Albalat s'est

(1) Rappelons ici à M. Albalat cette pensée de Pascal, dont il aurait bien dû faire son profit : « Quand dans un discours se trouvent des mots répétés, et qu'essayant de les corriger, on les trouve si propres qu'on gâterait le discours, il les faut laisser, c'en est la marque. »

mépris en prétendant enseigner le style par leurs corrections. Et son livre ferait croire que le génie des grands écrivains se mesure à la diligence avec laquelle ils pourchassent les répétitions ou exterminent les auxiliaires.

L'AFFAIRE DREYFUS

ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

L'affaire Dreyfus a divisé la France intellectuelle en deux groupes. On se demandait, voilà quatre ou cinq ans, quelle eût été l'attitude des grands morts, les Hugo, les Renan, les Michelet, les Taine; on expliquait comme quoi Taine se fût rangé sans doute parmi les « antidreyfusards », Michelet, Renan et Hugo parmi les « dreyfusards ». Et ces vues rétrospectives ne manquaient pas d'intérêt. Mais, si beaucoup de nos écrivains vivants prirent parti dans un sens ou dans l'autre, peut-être ne serait-il pas moins intéressant de rechercher, soit, par l'étude de leurs œuvres antérieures, quels motifs les déterminèrent, soit, par celle de leurs œuvres postérieures, quelle influence l'Affaire exerça sur eux en dégageant le fond même de leur personnalité.

Entre les « antidreyfusards », trois me paraissent, comme tels, mériter surtout notre attention : M. Jules

Lemaître, M. Paul Bourget, M. Ferdinand Brunetière; et deux entre les « dreyfusards » : M. Anatole France et Émile Zola. Ce sont ces cinq écrivains qui feront le sujet du présent article.

I

M. Jules Lemaître passa longtemps pour un dilettante. Sous ses fantaisies ou ses nonchalances on reconnaissait cependant un esprit très décisif. Il jouait au scepticisme par aversion ou par crainte du pédantisme. En étudiant le critique littéraire, nous montrerions sans peine que son apparente désinvolture ne l'empêche pas d'être un classique. Mais ce que nous devons étudier ici chez M. Lemaître, c'est le « nationaliste », dont procède, au surplus, le classique lui-même.

Nationaliste, il l'était déjà dans les *Contemporains* et dans les *Impressions de théâtre*. Si son classicisme lui fait apprécier par-dessus tout les qualités bien françaises d'ordre, de suite, de mesure, d'heureux tempérament, son nationalisme le détourne des œuvres exotiques. En vertu d'un « attachement étroit et aveugle à la terre natale », il n'aime vraiment, livres comme sites, que ceux de son pays. Bien plus, il ne se croit même pas tenu de juger toujours avec équité. Reprochant à M. Bourget son admiration pour l'Angleterre : « Quand presque tous les peuples, dit-il, nous regardent d'un œil haineux, ce n'est pas le moment de nous piquer de leur rendre justice (1). » Et rappelez-vous l'article qu'il écrivit, voilà sept ou huit ans,

(1) *Contemporains*, t. IV.

sur l'*Influence récente des Littératures du Nord*. On sentait depuis longtemps M. Lemaître mal disposé pour ces écrivains barbares dont le nom même écorche des oreilles françaises. Sa mauvaise humeur finit par éclater dans cet article très ingénieux et non moins superficiel, où il prétendait que ce que nous vantions chez les Scandinaves, Borusses ou Trévires, c'était tout bonnement ce qu'eux-mêmes avaient emprunté à nos écrivains de la génération précédente. Fils de « la France la plus ancienne », de cet Orléanais qu'il appelle *vera et mera Gallia*, M. Jules Lemaître ne se serait pas cru assez patriote, s'il n'avait été plus ou moins chauvin.

Mais la marque de sa province natale, c'est, comme il le dit maintes fois, une modération avisée et délicate. Aussi n'affichait-il pas ce chauvinisme intime. Quand certains agités criaient à la revanche, leur zèle lui semblait intempestif. Quand il entendait un masque de théâtre hurler les tirades patriotiques que M. Paul Déroulède prête à son Du Guesclin, il n'était pas sans éprouver quelque gêne. Et enfin, quand un général fameux se campait sur son coursier noir en paladin du patriotisme, il ne témoignait aucun goût pour cette image d'Épinal.

Cependant, « aussi peu boulangiste que possible » au temps de Boulanger, M. Lemaître, dix ans plus tard, est boulangiste sous un autre nom. L'affaire Dreyfus a exaspéré en lui un nationalisme jusque-là discret. Il répudie les jeux de la littérature ; il s'applique à la morale et à la politique, devient journaliste, fonde une ligue, se porte le champion et le vengeur de la « Patrie française ». Son patriotisme, dès lors, le transforme en chef de parti.

Je viens de relire le seul volume qu'il ait publié depuis l'Affaire (1). Des articles contre l'alcoolisme, un plaidoyer pour l'enseignement moderne, un discours sur l'égalité et la tolérance, un éloge de Mickiewicz, rien là que d'excellent. Et non moins louable presque tout ce qu'il dit sur l'armée elle-même et sur la patrie. Sur la patrie, lorsque, souhaitant le prochain avènement de la fraternité universelle, il proteste que notre devoir présent, jusqu'au jour où les peuples voisins auront cessé d'être patriotes, consiste à l'être, nous aussi, comme ils le sont. Sur l'armée, lorsqu'il déclare que certains articles du Code militaire semblent plutôt faits pour contenir par la terreur des bandes à gages que pour assurer l'ordre dans une armée de citoyens, ou lorsqu'il recommande soit aux officiers d'aimer leurs hommes, soit aux jeunes soldats de se rendre plus légère la corvée du service en y apportant quelque bonne humeur. Et même, lorsqu'il chante « le triomphe de Marchand », qui ne souscrirait à cet hommage, si ce qu'il exalte, c'était en effet la valeur, l'abnégation, le dévouement, la vertu?

Mais M. Jules Lemaître n'a réuni dans ce volume que ses articles de choix ; et, d'autre part, ceux qu'il écrivait au jour le jour en accusent le véritable sens. On sait trop bien quelle fut naguère la signification de certains mots prononcés par certaines bouches. *Patriote* et *antidreyfusard* paraissaient deux termes synonymes ; et les patriotes traitaient de *sans-patrie* tous ceux qui, luttant pour la « vérité » et la « justice », croyaient par là même agir en bons Français. Crier : « Vive l'armée! » c'était glorifier ceux qui en

(1) *Opinions à répandre.*

compromettaient l'honneur ; célébrer Marchand, « l'espoir de la France », c'était, quoique M. Lemaître ait pris la peine de s'en défendre, faire appel à un nouveau Boulanger.

Exulcéré par l'affaire Dreyfus, le patriotisme de M. Lemaître perdit toute pudeur, devint injuste, haineux, fanatique. Dans ce volume même d'*Opinions à répandre*, il y a de nombreuses pages où l'aimable écrivain, s'emportant jusqu'aux plus grossières injures, rivalise avec les Rochefort et les Drumont. Peu jaloux de périphrases ingénieuses, le mot de *caïman* ne lui semble pas trop fort pour désigner les chefs du parti adverse. Il appelle le ministère Waldeck-Rousseau « ministère de l'étranger ». Il propose une image à distribuer dans toute la France, image « instructive » et « représentative », l'histoire d'un politicien « dreyfusard » sous la troisième République. Voici ce politicien édifiant au collège les bons Pères, ses maîtres, par une hypocrisie précoce ; le voici dépensant, à Paris, en orgies crapuleuses, l'argent, péniblement gagné, que ses parents lui envoient ; séduisant une honnête fille qu'il abandonne après l'avoir rendue mère ; épousant une ancienne patronne de maison louche ; se faisant nommer député grâce aux frauduleuses manœuvres des francs-maçons ; recevant des chèques dans l'affaire de Panama, dans l'affaire des chemins de fer du Sud, et, cela va sans dire, dans l'affaire Dreyfus...

M. Lemaître nous prévient, rendons-lui justice, qu'il y a là tout de même quelque exagération, — mais c'est, à l'en croire, une exagération utile. Ne le taxons pas de candeur : il exagère à dessein ; et, si lui-même qualifie cette image de naïve, il veut dire sans doute qu'elle est appropriée à la naïveté populaire.

*
* *

Ce qui fit de M. Paul Bourget un « antidreyfusard », c'est surtout son aristocratisme. Le beau monde auquel il empruntait d'élégantes pécheresses exerça sur lui, dès le début, une telle fascination, que, non content de s'en assimiler les vanités extérieures, il y accommoda aussi ses croyances. Et comment aurait-il été « dreyfusard » ? Ce nom même a quelque chose de vulgaire qui devait lui inspirer une insurmontable répugnance.

On a souvent reproché son snobisme à M. Bourget. Le snobisme n'est, chez lui, que la forme la plus frivole d'un aristocratisme qui peut nous expliquer presque tout entiers l'homme et l'œuvre en montrant leur unité intime. Et qu'importe sa conversion ? Aussi bien, « l'on ne se convertit pas, disait-il tout récemment (1), d'une attitude purement expectative ». Or, l'attitude qu'il prit tout d'abord était celle de « l'analyste sans doctrine », et non celle du négateur. Mais, alors même que, sur la question religieuse, il professait un doute méthodique, l'aristocratisme faisait le fond de sa doctrine morale et sociale. Puis, quand il passa du doute méthodique à la religion, sa religion fut celle d'un aristocrate. Tandis que d'autres inclinaient le catholicisme vers les idées démocratiques, il y vit le plus solide soutien des hiérarchies traditionnelles.

C'est en vertu de son aristocratisme que M. Bourget prit parti contre Dreyfus : si Dreyfus n'était peut-être pas coupable de trahison, il l'était sûrement d'avoir

(1) Préface des *Œuvres complètes* (édition Plon).

pour défenseurs des révolutionnaires et des anarchistes, les pires ennemis d'une société dans laquelle fleurissent les Casal et les madame de Sauve. Mais l'Affaire exalta cet aristocratisme natif, en tira tout ce qu'il comportait de préjugés, de puériles illusions, de mépris féroces. On ne peut, ici non plus, parler d'une conversion : M. Paul Bourget ne faisait que remplir, comme dit Pascal, son entière capacité.

Sans se mêler, suivant l'exemple de M. Lemaître, à la politique active, il ne perd pas, dès lors, une occasion de maudire la démocratie. Dans la *Duchesse bleue*, il déclare, après nous avoir présenté l'ignoble viveur Figon, que de pareils types justifieraient les revendications des ouvriers, « si eux-mêmes, basse canaille, nourris et rongés des mêmes vices, ne valaient pas moins encore ». Dans *Monique*, il vilipende 89, honnit les Droits de l'homme, se donne le malin plaisir de prêter à un ouvrier ses propres colères contre la Révolution. S'il n'est d'aucun parti, c'est que tout parti lui semble bon qui combat le progrès démocratique. Par haine de la démocratie, il souhaite, il réclame un coup d'Etat militaire ; et le crime de Décembre ne sera même plus pour lui, comme pour M. de Vogüé, une opération de police un peu rude, il sera « cette salubre entreprise de voirie dont nous rêvons tous ». Dans sa dernière œuvre, l'*Etape*, quelques prolétaires qu'il met en scène sont de méchantes brutes. Il y montre que nous ne devons pas plaindre le peuple, mais que nous devons le redouter, et, par suite, le tenir en servitude ; car « l'aspect réservé à notre malheureuse patrie », si la classe populaire venait à s'affranchir, « serait celui d'un asile d'aliénés débarrassé de ses gardiens ».

La *Duchesse bleue* et *Monique* ne décèlent que par endroits cette aversion et cette peur du peuple auxquelles paraît se réduire la philosophie sociale de l'auteur. Mais l'*Etape* a une portée tout autre, et compte, du reste, entre les deux ou trois œuvres les plus fortes qu'il ait écrites. Voici, d'une part, M. Joseph Monneron, professeur de rhétorique au lycée Louis-le-Grand ; et, de l'autre, M. Victor Ferrand, professeur de philosophie au lycée Henri-IV. Tandis que la fille de celui-ci, Brigitte, incarne en soi toutes les vertus, sur les quatre enfants de celui-là, il y en a trois qui tournent mal : Antoine, pour faire la fête, commet des faux ; Julie devient la maîtresse d'un élégant vicomte, et, abandonnée, lui tire des coups de revolver ; Gaspard, encore au collège, est un mauvais drôle qui sera sûrement un gredin. Et que prétend donc M. Bourget ? Ferrand appartient à une famille bourgeoise et Monneron à une famille paysanne. Né paysan, Monneron a eu tort de passer bourgeois. Car on ne doit pas s'élever d'une classe inférieure à une classe supérieure sans je ne sais quelle maturation préalable de la famille. Voilà pourquoi Antoine et Gaspard, ô Monneron, vous donnent si peu de contentement ; voilà pourquoi votre fille se laisse séduire.

Si M. Bourget n'avait jamais encore poussé à ce point son aristocratisme, il faut dire que la thèse de l' « étape » est dominée elle-même par une autre thèse plus générale. Monneron représente — assez mal d'ailleurs, puisqu'on en fait un jacobin obtus et prud-hommesque — la libre pensée, l'affranchissement de l'intelligence et de la conscience, en opposition avec l'orthodoxie traditionnelle que symbolise Ferrand. Outre Gaspard et Antoine, il a un troisième fils, Jean,

qui, non moins incrédule d'abord que son père, finit par se convertir et épouse Brigitte. Ainsi triomphe, comme de juste, le catholicisme. Mais ce n'est pas seulement le catholicisme que M. Bourget glorifie dans son livre, c'est l'esprit de conservation sous ses diverses formes. Jean déclare qu'il faut « accepter sa religion »; et, d'après Ferrand, « toute doctrine qui n'est pas aussi ancienne que la société est une erreur ». On ne saurait interdire plus rigoureusement le progrès social, donner aux morts plus d'autorité sur les vivants.

*
* *

Cette discipline et cette tradition que l'*Etape* préconise, M. Ferdinand Brunetière en est l'apologiste attitré. Dès le début, il y ramena la critique en attendant d'y ramener la morale. Et si sa méthode, quand il se fit évolutionniste, l'obligea de mettre en lumière le rôle de l'individu, sa doctrine exagérait le plus possible l'influence du moment pour enlever au génie ce qu'il a de personnel, réduisait la part de l'invention, préférait à tous les autres ceux des grands écrivains qui sont les fidèles interprètes de l humanité moyenne. Son œuvre entière se fonde sur la subordination du sens propre au sens commun, et, par suite, de l'individu à la société.

Selon M. Brunetière, les « ennemis de l'âme française », comme il dit (1), ce sont les internationalistes sans doute; mais ce sont surtout les individualistes. Et ce sont encore les libres-penseurs; mais qui ne

(1) Cf. le *Discours de combat* qui porte ce titre.

voit que la libre-pensée n'est qu'une autre forme de l'individualisme, sa forme proprement intellectuelle? Non content de détester et d'abominer, sous le nom d'individualistes, ceux qui ne voient dans l'Etat et dans la patrie que les serviteurs de leurs ambitions ou de leurs intérêts, il prétend flétrir, sous le même nom, ceux qui veulent soustraire les droits de la personne morale, les droits de la raison et de la conscience, à l'atteinte d'une collectivité plus ou moins oppressive.

Contre les « dreyfusards », M. Ferdinand Brunetière fit surtout valoir l'autorité de la chose jugée. Car, de même que sa philosophie littéraire se fondait sur le respect des maximes et des règles traditionnelles, sa morale civique a pour principe le respect des puissances que la société a établies. Il considère les prérogatives de la société comme antérieures, et, par conséquent, supérieures aux prérogatives de l'individu. Aussi serait-il socialiste, si ce mot n'avait été détourné de sa véritable signification. Mais pourquoi ne veut-il pas l'être? Parce que le nom de socialisme « ne sert qu'à masquer l'excès de l'individualisme ». M. Brunetière, effrayé de l'anarchie sociale vers laquelle tend un individualisme excessif, autorise par sa doctrine, qu'il le veuille ou non, les usurpations de l'Etat sur l'individu. Il y a, selon lui, une vérité, une morale, une justice *publiques*, et les *particuliers* doivent y sacrifier leurs idées propres, leurs scrupules personnels, leurs convictions intimes.

Telle était, dès le début, la théorie de M. Brunetière. Et, si elle explique bien son attitude dans l'affaire Dreyfus, il l'affirma, depuis cette affaire, plus vigoureusement que jamais, et en tira, dans tous les

domaines où elle s'applique, toutes les conséquences où elle doit aboutir.

M. Brunetière avait toujours soutenu le catholicisme. Pourtant, jusqu'à ces dernières années, son catholicisme n'était pas d'un croyant. La religion catholique lui apparaissait comme la plus haute, la plus puissante consécration des principes qui garantissent l'ordre ; mais, rejetant les dogmes, il restait à la porte de l'église. Comment, de catholique social, est-il devenu croyant et pratiquant ? Sans étudier dans le détail la psychologie de cette conversion mémorable, nous pouvons dire que la doctrine de M. Brunetière l'a conduit très logiquement à abdiquer sa raison. Et c'est en cela qu'il est catholique. Car enfin presque tous les arguments d'ordre moral en vertu desquels il conclut au catholicisme pourraient aussi bien le faire conclure soit à la religion protestante ou juive, soit même à la religion naturelle. Mais, dans un de ses *Discours de combat* (1), il répète après Bossuet que « l'hérétique est celui qui a une opinion », et, dans un autre (2) : « Ce que je crois, déclare-t-il, allez le demander à Rome. » Pour lui, la dernière démarche de la raison, sa suprême victoire, c'est de se soumettre. Et vraiment on n'est catholique que par là.

Cette soumission de la raison à une autorité extérieure, M. Brunetière ne la préconiserait-il du moins qu'en matière religieuse ? Lui-même dit bien que, si chacun ne doit pas se faire sa religion, chacun doit se faire ses convictions philosophiques. (3) Mais, quand il combat les subjectivistes, ce qu'il leur reproche,

(1) *L'Œuvre de Calvin.*
(2) *Les Raisons actuelles de croire.*
(3) *L'Œuvre de Calvin.*

c'est justement de se faire chacun sa philosophie ; et il allègue contre eux une sorte de code non moins sacramentel que le catéchisme.

Littérature, philosophie, politique, tout se tient. En matière de religion, M. Brunetière veut uniquement prouver l'autorité de l'Eglise ; sa raison ne lui sert que pour se justifier d'en faire l'abandon. Et ce n'est pas au prêtre seul qu'il assujettit la conscience individuelle, c'est encore au docteur et au magistrat, comme si la décision de l'un était toujours conforme à la vérité et la sentence de l'autre toujours conforme à la justice (1).

II

M. Jules Lemaître, M. Paul Bourget, M. Ferdinand Brunetière ont entre eux, malgré les particularités de leur physionomie propre, une ressemblance générale. Croyants ou non, leur « mentalité » est catholique ; ce catholicisme que M. Brunetière et M. Bourget étalent en thèses, nous en retrouverions aisément chez M. Lemaître l'influence plus subtile. Quant aux deux écrivains dont j'ai maintenant à parler, ce qui nous frappe tout d'abord en les rapprochant l'un de l'autre, c'est ce qui les oppose. On se rappelle peut-être un article de M. Anatole France sur la *Terre*, dans lequel il marquait sa répugnance pour la massive rhétorique et pour le pessimisme brutal de Zola. Mais Zola, de son côté, n'aimait guère le chatoyant dilettantisme de M. France et sa

(1) Cf., dans ce volume, l'article intitulé la *Conversion de M. Brunetière.*

grâce captieuse. Cependant quelque chose leur était commun, qui devait les unir. Ils se reconnurent, quand l'affaire Dreyfus éclata, comme de la même famille, et, chacun à sa façon, servirent la même cause.

M. Anatole France avait jusque-là fait profession de scepticisme. Nous ne pouvons, disait-il, saisir aucune réalité objective. La nature nous leurre de vains simulacres ; rien n'est vrai que le sourire de la Maïa éternelle. Notre métaphysique ? Un roman, plus ingénieux que les autres, aussi peu véritable. Notre morale ? Des mœurs sans règle fixe, qui se modifient de siècle en siècle, qui changent d'un pays à l'autre. Notre science ? Pure fantasmagorie ; nous n'allons pas au delà des phénomènes, qui sont illusoires ; incapables de sortir de nous-mêmes, nous ne voyons que le reflet de notre âme.

Ce nihilisme universel, M. Anatole France s'y berçait avec un aimable nonchaloir. Trop sceptique pour être anxieux, trop sensible à la beauté pour ne pas aimer le spectacle du monde, il jouait avec les idées et il jouissait des formes. Longtemps M. France passa pour un sage indolent et doux, égoïste avec aménité, tolérant par indifférence, dépris de tout idéal, libéré de toute passion, et qui, délectant son esprit à de malins sophismes, s'évadait hors de la vie dans une contemplation ironique et dédaigneuse.

C'était le mal connaître. Plusieurs années avant l'affaire Dreyfus, on vit ce sceptique revendiquer contre M. Brunetière lui-même et contre M. Bourget les droits de la science, la liberté de l'esprit humain, la dignité de la pensée.

On sait comment M. Bourget, dans le *Disciple*,

rendait le philosophe Sixte, un « saint laïque », responsable du crime odieux que commet son ancien élève Greslou. Cette thèse, que l'auteur du roman soutenait avec une logique fallacieuse, M. Brunetière se l'appropria, et, la dégageant des circonstances particulières, en montra toute la portée. D'après lui, la science doit se subordonner à la morale ; et, quand une théorie met en danger les principes de l'institution civile, elle ne peut manquer d'être fausse. Alors comme toujours, M. Brunetière, en vertu de sa doctrine essentiellement sociale, défendait la tradition et la discipline, soutenait le « sens commun » contre les téméraires entreprises du « sens propre ». A ce dogmatisme coercitif, M. Anatole France opposa son relativisme. Il remontra que des maximes considérées aujourd'hui comme funestes à notre société peuvent contenir en soi les germes d'une société meilleure, que toutes les idées sur lesquelles repose l'ordre établi ont été subversives avant d'être tutélaires, que rien ne semble immoral comme la morale future, et qu'il n'y a pas enfin pour la pensée de pire domination que celle des mœurs. Si la liberté de l'esprit a ses périls, elle n'est redoutable qu'aux préjugés, aux abus, aux mensonges. N'ameutons pas contre elle nos petits dieux domestiques. Réfutons les erreurs, mais n'opprimons point des vérités sous prétexte que la morale juge la science ; car les vérités devront s'accorder tôt ou tard avec une moralité supérieure, qu'elles annoncent et préparent (1).

(1) Tout récemment — le présent article étant déjà « composé » — M. France prononçait en l'honneur de Renan un admirable discours où se trouve le passage qui suit :

« Sa maxime invariable était « qu'il n'est pas permis au

Ce débat entre M. Brunetière et M. Anatole France est par lui-même bien significatif; il explique déjà pourquoi M. France, sept ou huit ans après, fit cause commune avec les « dreyfusards ». Tandis que l'un disait : « N'ébranlons point les fondements de l'ordre public et tenons pour juste ce qu'a décidé le juge », l'autre, convaincu que Dreyfus était innocent, défendit contre le juge la justice.

Et le voici se jetant dans la mêlée des partis, en pleine bataille. Il écrivait alors, au jour le jour, l'*Histoire contemporaine*. Son héros, M. Bergeret, avait jusque-là rappelé l'abbé Jérôme Coignard, cet artificieux et subtil sophiste; c'était un Coignard moins bénin, non moins sceptique. Maintenant il se transforme, ou, pour mieux dire, se ressaisit. Lui qui bafouait naguère la vertu humaine, il a de généreuses colères contre l'iniquité, des élans de foi vers l'idéal. « Vois-tu, lui dit sa fille Pauline, qui ne manque pas d'esprit, tu es optimiste, papa; je le savais bien. » Et M. Bergeret ne s'en défend point. Il déclarait jadis qu'un abus détruit est remplacé par un autre abus, plus fâcheux, et s'accommodait aux vieux préjugés polis par l'âge, qui les rend inoffensifs. Mais le temps est passé de l'ironie et de ses jeux. M. Bergeret s'enthousiasme pour la vérité, s'indigne contre l'erreur

savant de s'occuper des conséquences qui peuvent sortir de ses recherches. » Fière revendication des droits de la science, juste sentiment du devoir intellectuel ! Combien nous en avons vu de philosophes et de savants, faute de suivre cette règle, devenir complices de l'erreur et du mensonge, du préjugé barbare, trahir la vérité !... Nous avons vu mieux encore, nous avons vu des hommes graves, affranchis de toute croyance, des athées, professer un sombre catholicisme pour le salut de nos institutions. »

et le mensonge. Son âme exaltée laisse paraître ce qu'elle avait recelé jusqu'alors de ferveur, de candeur, de pieuse humanité. Il devient un missionnaire des temps meilleurs, un prophète de la Cité future.

*
* *

Ce qui sembla longtemps caractériser Emile Zola, ce fut un brutal naturalisme et un pessimisme cynique. Pourtant sa personnalité intime ne tarda pas à se dégager; et peut-être les deux noms les plus significatifs qui lui conviennent sont-ils ceux d'idéaliste et d'optimiste.

Quelque théorie dont il ait fait profession, Zola, dès le début, n'a guère de naturaliste qu'un système d'emprunt, où son tempérament ne lui permet pas de s'assujettir. Le naturalisme applique à l'art les procédés scientifiques; il réclame une rigoureuse objectivité, condition indispensable de l'exactitude. Or, l'auteur du *Roman expérimental* se donnait sans doute comme un disciple de Claude Bernard. Mais si, critique et théoricien, il recommandait la méthode des sciences naturelles, une imagination incoercible lui faisait, dans toutes ses œuvres, amplifier et déformer la nature. Avant d'idéaliser le bien et le beau, il idéalisa le laid et le mal. Incapable de se soumettre à l'objet, les choses mêmes qu'il avait observées le mieux, il en rendait une image démesurément grossie.

Et, de même, le pessimisme auquel Zola se contraignit d'abord était en contradiction avec sa véritable nature. S'il peint de préférence dans ses premiers romans les bassesses et les turpitudes de la vie humaine, elles lui répugnaient aussi bien qu'aux chastes critiques qui l'accusèrent de cynisme. Du

reste, la crudité candide avec laquelle il les peint en inspire le dégoût. Ceux-là mêmes de ses livres que l'on qualifiait d'immoraux révèlent un moraliste ; et son optimisme instinctif y dément plus d'une fois son pessimisme systématique.

Cet optimisme apparaît en pleine lumière dès les derniers volumes des *Rougon-Macquart*. L'*Argent* marque une croyance invincible dans la vie. De la *Débâcle* se dégage, à travers les deuils, les misères, les ruines, une impression de robuste espoir et de courage vivace. Et le *Docteur Pascal*, par lequel s'achève une œuvre de vingt-cinq années, nous montre à la fin le petit Jean, fils de Pascal et de Clotilde, qui, tétant sa mère, lève le bras tout droit en l'air comme un drapeau d'appel. Ainsi l'histoire des Rougon-Macquart, jadis conçue comme une étude de névrose héréditaire, aboutit à un acte de foi dans la nature. Puis vinrent les *Trois Villes :* après avoir cherché la foi naïve à Lourdes, où s'étalent les superstitions les plus dégradantes, après avoir tenté une renaissance du christianisme à Rome, où se démènent l'ambition et l'intrigue, Pierre Froment trouve à Paris, la ville initiatrice et libératrice, cette religion nouvelle qui seule peut satisfaire les besoins de son esprit et les aspirations de son cœur ; il la trouve dans la science et dans l'amour, dans le culte de toutes les vertus par lesquelles le genre humain prépare le triomphe définitif du bien sur le mal.

Lorsque Zola écrivit la fameuse lettre *J'accuse*, beaucoup se demandèrent à quel titre intervenait l'auteur de l'*Assommoir*, de *Nana*, de la *Débâcle*. Mais l'*Assommoir* et *Nana*, quelque obscènes que puissent en être certains tableaux, dénotaient un grave souci

de moralité sociale, et la *Débâcle*, qui n'a rien de commun avec les romans dits patriotiques, s'inspire du patriotisme le plus fervent. Aussi bien Zola n'était pas seulement l'auteur des *Rougon-Macquart;* cette Justice et cette Vérité au nom desquelles il intervint pour Dreyfus, les *Trois Villes* nous l'en avaient déjà montré le vaillant champion.

Pendant et après l'Affaire, il écrivit les *Quatre Evangiles;* le troisième s'intitule *Vérité*, le quatrième devait s'intituler *Justice.* Ce ne sont plus là des romans, ce sont des poèmes, des épopées lyriques à la gloire de l'humanité meilleure et plus heureuse. Se détournant du monde réel, où tant de haines, de souffrances et de crimes attristaient son regard, il célèbre à présent sa conception prophétique de l'idéal. Les *Quatre Evangiles* sont des œuvres d'enthousiasme, de foi, les œuvres d'un visionnaire et d'un hiérophante.

Zola vit dans l'affaire Dreyfus un épisode de l'éternel combat contre le mensonge et l'injustice. Sous le nom d'affaire Simon, elle est le sujet de *Vérité*, son dernier livre. Mais l'acquittement final de Simon ne devient possible que le jour où l'éducation populaire, dont Marc Froment s'est fait l'apôtre, a formé des générations plus instruites, plus sages, plus raisonnables, désormais soustraites à la pernicieuse influence de l'Eglise.

L'Eglise, voilà l'ennemie. Et dans *Vérité*, Zola lui oppose l'Ecole. Tandis que le père Théodose multiplie, pour se procurer de l'argent, les troncs de Saint-Antoine, tandis que l'abbé Cognasse voue sa commune au Sacré-Cœur, à ce Sacré-Cœur sanglant et pantelant qui symbolise le grossier matérialisme d'une

religion corrompue, Marc, élevant la jeunesse nouvelle dans le culte de la raison, prépare la victoire de l'instituteur sur le prêtre, c'est-à-dire de la science et de la morale sur l'imposture, sur la superstition, sur le fanatisme (1).

III

Entre les « dreyfusards » et les « antidreyfusards », la dissidence ne tint pas à une question de fait. Se diviser, quand on a, des deux côtés, examiné avec soin tous les documents, sur le point de savoir si tel accusé est coupable, rien là qui dénote une différence essentielle de mentalité ; or, les « antidreyfusards » dont nous parlons ici n'ont jamais dit que Dreyfus, même innocent, dût être condamné dans l'intérêt de l'Armée et de la Patrie. Mais en recherchant, par delà les diversités des tempéraments respectifs, à quelle conception générale ils se référaient, on voit que leur doctrine n'en implique pas moins, dans le fond, la prédominance de la société sur l'individu comme celle du sens commun sur le sens propre.

S'ils ne s'écriaient point, avec d'autres : « Innocent ou coupable, Dreyfus doit périr », leur raisonnement, après tout, relevait du même principe. « Rien, déclaraient-ils, ne nous autorise, nous, simples particuliers, à intervenir. Et comment subsisterait une société dans laquelle des individus sans mandat remettraient chaque fois en question la sentence de ceux qu'elle a établis comme arbitres ? Il est inadmissible qu'un condamné soit innocent. Ne confondons pas la chose jugée

(1) Cf., dans ce volume, l'article sur *Vérité*.

avec la chose bien jugée. Ce qui est juste, c'est ce que le magistrat a reconnu tel. »

Quant aux « dreyfusards », certains n'ont vu peut-être dans l'affaire Dreyfus qu'une occasion de vilipender les institutions publiques. Mais le plus grand nombre n'avaient ni moins d'amour pour l'Armée que les « antidreyfusards », ni moins de respect pour la Loi. Seulement ils partaient d'un principe contraire. A la discipline sociale, en vertu de laquelle ceux-ci alléguaient la chose jugée, ils opposaient la conscience individuelle. Ils estimaient que chaque individu, dans une démocratie, est responsable pour sa quote-part des injustices sanctionnées par l'Etat, et que se désintéresser de ces injustices en alléguant la sentence des juges, c'est trahir les obligations les plus strictes non seulement de l'homme, mais du citoyen.

Et nous touchons ici le point essentiel du conflit. Si les intellectuels se divisèrent, dans l'affaire Dreyfus, en deux groupes, ils se partageaient déjà en deux familles d'esprits. Aussi peut-on dire qu'il y a toujours eu, qu'il y aura toujours, sous un autre nom, des « antidreyfusards » et des « dreyfusards ». Antidreyfusards, ceux qui se réclament de la foi, de l'autorité, de la tradition ; dreyfusards, ceux qui n'admettent ni que le sens commun s'asservisse le sens propre, ni que le code prévale sur le droit.

M. DE VOGUÉ, ROMANCIER

(A PROPOS DU *Maître de la mer.*)

Comment définir M. de Vogüé ? Sa diversité et sa complexité échappent à toute formule. Nul trait un tant soit peu précis ne le caractérise beaucoup mieux que le trait directement contraire. On l'appellerait volontiers cosmopolite, s'il n'était aussi nationaliste ; libre-penseur, s'il n'avait un « arrière-fond » catholique ; démocrate, s'il n'appartenait à l'aristocratie par ses traditions et par ses instincts. M. de Vogüé se fit, voilà dix ans, élire député. Son talent lui permettait de grandes ambitions ; mais, ne voulant subir la discipline d'aucun groupe, il joua un rôle assez effacé. Dirai-je qu'il se tient au-dessus des partis ? Depuis ce malheureux apprentissage de la politique, ses déboires l'ont aigri, l'ont indisposé contre le temps présent et jeté dans la « réaction ». Il ne répudiait pas une démocratie qui l'aurait accepté pour guide : voyant que l'évolution démocratique se poursuivait sans lui, il

pensa, très sincèrement, que tout était perdu. La Chambre l'avait connu libéral ; l'Académie française l'entendit bientôt après qualifier le Deux-Décembre d' « opération de police un peu rude » et souhaiter un sauveur en uniforme. Ce parlementaire avait tourné au césarisme.

Ecrivain, M. de Vogüé ne semble pas d'un classement plus facile. On peut, à son sujet, se poser ces deux questions : « Que n'est-il point? » et « Qu'est-il? »

Que n'est-il point, d'abord? *Jean d'Agrève* et les *Morts qui parlent* lui valaient déjà une place très honorable parmi les maîtres du roman, et son dernier volume, que nous allons apprécier tout à l'heure, n'est pas sans doute inférieur à ce qui se fait en ce genre de plus distingué. Critique littéraire, il a écrit de brillants essais, sur Chateaubriand, sur la poésie idéaliste, sur Renan, sur Zola, sur Lamartine ; mais le livre où il nous révéla les romanciers russes fut un peu pour notre génération ce qu'avait été l'*Allemagne* pour celle du premier Empire. Historien, il est l'auteur des *Souvenirs et visions*, des *Spectacles contemporains*, des *Regards historiques et littéraires*, où les sujets les plus divers, tantôt le partage de l'Afrique et tantôt la Monarchie de Juillet, tantôt Fernand Cortez et tantôt Mithridate ou le tsar Alexandre II, lui fournissent des considérations à longue portée. Descripteur, son ouvrage sur *La Syrie, la Palestine et le mont Athos* rappelle l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, et renferme beaucoup de pages dont Chateaubriand aurait pu se faire honneur. Moraliste, pourquoi citer ses *Remarques sur l'Exposition du centenaire* ou maints articles tels que les *Cigognes*, l'*Heure présente*, *Images romaines*, s'il n'est pas un livre de lui, pas une page, qui ne mani-

feste les préoccupations morales les plus graves et les plus hautes? Prophète enfin, nous l'avons vu jadis monter sur le trépied; et, même quand ses voix le trompent, il a le geste, le ton, le style de l'emploi. Je le répète donc: Que n'est pas M. de Vogüé?

Mais qu'est-il au juste? Voilà le point embarrassant. Prophète? Oui, s'il ne prédisait trop souvent un irrévocable passé. Moraliste? Oui, si l'on pouvait l'être sans une observation plus serrée et des maximes plus consistantes. Descripteur? Lui-même repousserait ce nom, qui laisse entendre un écrivain tout particulièrement attentif à reproduire les aspects du monde sensible. Historien? Il a trop d'imagination, trop d'éloquence, un style trop fleuri de métaphores. Critique littéraire? Au lieu de circonscrire et de cerner son sujet, il s'échappe en généralités évasives. Romancier? Le roman ne lui sert guère que de cadre plus ou moins factice.

Pascal a écrit: « Il faut qu'on n'en dise ni: Il est mathématicien, ni prédicateur, etc., mais: Il est honnête homme. » Disons-le de M. de Vogüé. Ce que je crains seulement, c'est qu'*honnête homme* ne soit pris comme synonyme d'amateur. Or, si la qualité de professionnel, qui répugne à Pascal, dénote quelque chose de péniblement appliqué, peut-être est-il bon, ne lui en déplaise, de mettre une enseigne. Où donc les futurs historiens de notre littérature rangeront-ils M. de Vogüé? Universel, on devrait lui accorder une place dans chaque genre. Je serais bien fâché que, malgré son talent, on ne le mentionnât dans aucun.

C'est au romancier que nous avons ici affaire. Il débuta par *Jean d'Agrève* en 1897, voilà six ans; et, depuis *Jean d'Agrève* jusqu'au *Maître de la mer*, il n'a

donné que *Les Morts qui parlent*. Le roman est pour lui une simple diversion tout comme un prétexte.

Et l'on se demande même pourquoi M. de Vogüé, sur le tard, aborda ce genre. Peut-être recherchait-il un public plus étendu ; les recueils d'essais ne se lisent guère, et, tandis que le *Roman russe* a eu quatre éditions, les *Morts qui parlent* en sont à leur seizième. Ou bien voulut-il montrer qu'il pouvait, lui aussi, composer une œuvre de longue haleine, inventer une action, créer des personnages vivants ? Mais surtout il cédait au désir de faire, discrètement, quelque chose comme ses confessions ou ses mémoires. Car, sous les divers noms qu'il prend tour à tour, on le reconnaît sans peine. Jean d'Agrève, Jacques Andarran ou le capitaine Tournoël, c'est toujours lui, parfois tel qu'il est et parfois tel qu'il aurait pu être.

Romancier, M. de Vogüé n appartient, cela va sans dire, à aucune école, ou, puisqu'il n'y a plus d'écoles, ne se renferme en aucun genre bien défini. *Jean d'Agrève* était ce qu'on appelle un roman romanesque, et les *Morts qui parlent* seraient plutôt un roman social. Quant au *Maître de la mer*, toute sociale est la question qui s'y pose d'abord, toute romanesque est la fable à travers laquelle l'auteur développe sa thèse, ou, pour mieux dire, l'égare.

L'officier de marine Jean d'Agrève rencontre Hélène dans un bal. Tous deux ont ignoré jusqu'alors le véritable amour, et tous deux y aspirent. Lorsque le hasard les met en présence, ils éprouvent aussitôt l'un pour l'autre un invincible attrait. Dès leur seconde entrevue, Hélène s'offre à Jean, et, pendant quelques mois, c'est une délicieuse idylle. Mais le mari d'Hélène la rappelle en Russie. Absente, et peut-

être sans retour, quelques-unes de ses lettres laissent croire au jeune homme qu'elle ne l'aime plus autant. Il part pour le Tonkin et s'y fait tuer. Tel est en deux mots le sujet du livre; et M. de Vogüé veut y montrer qu'un grand amour est une sorte de chef-d'œuvre comme un poème ou comme une statue, non moins rare, non moins difficile à réaliser. Si je devais insister ici sur *Jean d'Agrève*, je dirais que ce premier roman de l'auteur gagnerait à être plus court, plus net, qu'il manque de teneur et dénote en sa composition une ingéniosité tant soit peu mièvre. Et ce n'est sans doute ni la *Princesse de Clèves*, ni *Adolphe*, ni *René*. Pourtant c'est un livre dans lequel, outre la noblesse de l'inspiration et la gravité de l'accent, il faut louer encore un art très délicat.

Les *Morts qui parlent* ont plus d'étendue que *Jean d'Agrève*, plus de variété, plus de relief. Divers sujets s'y combinent, ou, pour mieux dire, tantôt se croisent et tantôt se juxtaposent. Ils n'ont d'ailleurs entre eux aucun rapport. Mais ce qui donne au livre une sorte d'unité, c'est que l'auteur y vilipende d'un bout à l'autre les institutions de la démocratie libérale.

Si les raisonnements par lesquels M. de Vogüé soutient sa thèse n'ont pas une grande valeur, il se rattrape dans les scènes de la vie parlementaire, où son humeur chagrine trouve une ample matière à satiriques tableaux. D'après le héros du livre, Jacques Andarran, dans lequel, comme je disais tout à l'heure, nous le reconnaissons lui-même, « ça ne peut plus durer. » Tous les députés patriotes — malheureusement, la plupart des députés sont, comme on le sait bien, vendus à l'étranger — n'auraient d'autre occupation durant les séances que de regarder les deux

portes d'accès en se demandant par laquelle passera le maître attendu. « Moi, dit Jacques au milieu du livre, je n'en suis pas encore à l'appeler. » Pas encore, dit-il. Attendons un peu. Le jour où l'on enterre le président de la Chambre, Pierre Andarran, frère de Jacques, officier dans l'armée d'Afrique, voyant, au sortir de la mairie, où il vient de se marier, sa voiture arrêtée par le cortège, met la tête à la portière et fait un geste d'impatience. Et Jacques, qui reconnaît de loin le jeune capitaine, s'écrie, en lui montrant la foule des députés et des sénateurs : « Pierre, balaye. » Ainsi finit le volume. Jacques se disait naguère un libéral incorrigible ; et ce libéral, maintenant, appelle de ses vœux un coup d'État militaire.

Arrivons au dernier et tout récent livre de M. de Vogüé, le *Maître de la mer*. Dans le *Maître de la mer*, il y a, non plus deux sujets mal liés, mais deux éléments, si je puis dire, qui se font tort l'un à l'autre, un élément social et un élément romanesque.

Roman social, le *Maître de la mer* oppose entre elles deux manières de concevoir la vie active, la civilisation, le progrès humain. De là, les deux personnages dont l'antagonisme fait le fond du livre, en régit tout le développement : Archibald Robinson, milliardaire américain, et le capitaine français Louis de Tournoël.

Parti de bas, Robinson fut dans sa jeunesse un pauvre commis, qui ne mangeait pas toujours à sa faim. Il a maintenant la quarantaine et possède cinq milliards. Président-fondateur de l'*Universal Sea Trust*, il prétend monopoliser le commerce de toutes les mers. Le cabinet de la rue Scribe, où il travaille pendant ses courts passages en France, renferme un meuble bien caractéristique, une énorme sphère à la

surface de laquelle d'innombrables épingles, surmontées de drapeaux, marquent les péripéties changeantes d'une action qui a pour théâtre l'univers. Et cette sphère « prend la majesté du globe carlovingien, sommé de la croix, qu'on porte devant les chefs d'empire, aux cérémonies de leur sacre. » Aussi bien Robinson fraye d'égal à égal avec les souverains. Il fait attendre dans son antichambre les ambassadeurs et les députés, il impose ses plans aux ministres, il n'accepte qu'à son jour les invitations des empereurs. Et les dollars sont vraiment pour lui des soldats. Comme Alexandre avait ses phalanges, César ses légions, Bonaparte ses demi-brigades, cet *imperator* moderne a, lui, ses armées de dollars qui lui conquièrent le monde. Il poursuit, avec une assurance tranquille, de vertigineuses ambitions. Sobre, énergique, d'une austère moralité, généreux hors des affaires, mais, dans le champ clos de la concurrence, ne voyant plus que des rivaux à supplanter ou des ennemis à détruire, Archibald Robinson, qui s'est promis la domination de l'univers, réalise ce rêve extravagant par la force de son génie, par l'ascendant de son caractère, par la puissance de sa volonté.

Louis de Tournoël est le fils d'une race noble, depuis longtemps ruinée. Au sortir de l'École militaire, une exploration dans le Ouadaï a tout de suite illustré son nom. Reparti du Haut-Niger, il allait atteindre la rive septentrionale du lac Tchad, lorsque la route lui fut barrée par le sultan de Bornou. Le jeune officier lança contre le potentat nègre sa petite troupe de Sénégalais, le mit en déroute, le poussa jusque dans Kouka, dont il se rendit maître, et le fit prisonnier. Mais le Bornou relève de l'influence anglaise. Le len-

demain de sa victoire, Tournoël dut abandonner le territoire conquis et rentrer en France. Nous le trouvons, au début du livre, impuissant et découragé. S'il a été accueilli par le public avec enthousiasme, les ministères opposent à ses plans de conquête soudanaise, tantôt des promesses dilatoires, tantôt des objections dont lui-même reconnaît la valeur. C'est alors qu'il entend parler de Robinson : le milliardaire américain veut, dit-on, mettre à sa disposition toutes les ressources qui lui sont nécessaires pour soumettre et pour organiser le Soudan central. Tournoël hésite à s'aboucher avec ce spéculateur; il a le mépris instinctif de l'argent et ne voit dans les affaires que des tripotages. Pourtant, amené par surprise chez Robinson, il subit malgré lui le prestige du « Maître de la mer ». Et la question se pose, qui domine tout le roman. Nous assistons au duel de deux « races », de deux « mentalités ».

Cette scène est, dans le *Maître de la mer*, la scène capitale. Il faut donc y insister, et d'autant plus que, si M. de Vogüé la traite avec vigueur, elle mérite cependant de graves critiques.

Pourquoi Tournoël repousse-t-il les offres de Robinson ? D'abord, parce qu'il ne veut pas briser sa carrière, parce qu'il regarderait comme une humiliation de quitter le service militaire pour le service commercial. — Mais, du moment où il peut, en quittant l'uniforme, conquérir à la France un empire, il fait prévaloir, en ne le quittant pas, des considérations personnelles sur les intérêts de son pays.

Secondement, il refuse d'arborer l'enseigne de l'*Universal Sea Trust*. — A la bonne heure. J'aimerais, du moins, que ce ne lui fût pas l'occasion de

faire des phrases. Aussi bien, Robinson se ravise. « Là, tout doux... il en sera ce que vous voudrez. » Et notons que Tournoël le prend pour un simple brasseur d'affaires ; il ne sait pas encore que ce spéculateur se double d'un patriote. Autorisé à garder son drapeau, quelle raison valable l'empêche d'accepter l'or qu'on lui offre ?

Troisièmement, lorsque Robinson allègue les Rhodes, les Gordon, les Francis Garnier, qui ne prirent pas l'avis des bureaux pour donner à leur patrie de nouvelles possessions, Tournoël se retranche derrière la discipline. « Je suis soldat, j'obéis, je sers. » Et il rappelle l'exemple d'un sergent qui, pendant l'expédition du Bornou, se laissa très bravement tuer à son poste, et qui aurait mieux fait peut-être de sauver en l'abandonnant la vie de ses hommes et la sienne propre. Cet exemple n'a d'ailleurs qu'un rapport très indirect avec le sujet du débat. Mais Tournoël lui-même attendit-il les ordres de ses chefs avant d'envahir le pays Bornouan ? Nous nous étonnons qu'un « colonial » si entreprenant veuille réprimer, par une telle interprétation de la discipline, toute initiative et toute velléité d'action personnelle.

Dirai-je aussi que la scène n'est pas bien conduite ? La discussion y dévie souvent, y rétrograde. Parfois elle roule sur une équivoque. Ainsi, lorsque Tournoël demande : « Que me donneriez-vous en échange de mon épée? De l'argent, sans doute beaucoup d'argent ? » ou bien encore quand, à la question de Robinson : « Combien vous rapporte une année de travaux et de combats au Soudan ? » il répond, toujours avec emphase, un seul mot : « L'honneur ». C'est là confondre deux choses bien différentes et quitter le

véritable sujet. Il ne s'agit pas du plus ou moins d'argent que peut gagner Tournoël, il s'agit de savoir, non point combien de dollars rémunéreront ses services, mais si le jeune officier acceptera de Robinson l'or nécessaire à ses desseins, l'or sans lequel tout son courage et tout son patriotisme se consumeront en stériles démarches d'un bureau à l'autre.

Lui-même sent la faiblesse des motifs qu'il fait valoir. Au sortir de l'entrevue, M. de Vogüé nous le montre qui, repassant les paroles du financier, en reconnaît la justesse. Ici, ce n'est plus le duel de deux types contraires ; c'est, chez le jeune homme, un conflit entre son expérience et ses instincts héréditaires, entre sa raison et ses préjugés. Il admire l'allègre et puissant Américain, il envie cette assurance, cette énergie, cette liberté d'âme ; et, prisonnier des aïeux, il ne peut briser les liens qui l'enserrent. A vrai dire, Tournoël ne s'appartient pas ; il appartient aux morts, dont les traditions lointaines gouvernent sa vie.

Mais du reste, ni le Français ni l'Américain ne sont ce qu'ils devaient être. L'auteur voulait symboliser dans celui-là l'esprit chevaleresque de la vieille France, et, dans celui-ci, l'esprit positif des Yankees. Il les a manqués l'un et l'autre.

Tournoël, qu'on nous présente comme continuant la glorieuse légende des ancêtres, croisés ou révolutionnaires, « libérateurs du Saint-Tombeau ou libérateurs du genre humain », se targue d'ignorer l'humanité, de mépriser la civilisation. Et l'on a beau nous dire qu'il travaille cependant pour elles ; c'est à son insu, malgré soi. Aussi bien nous retrouverions peut-être en lui le fils des révolutionnaires ou des croisés, si nous le voyions, en Afrique, poursuivant avec une

les deux héros. Millicent paraît, et les voilà, l'un et l'autre, démentant à l'envi leur caractère. « Quand j'ai fait la connaissance de ces deux hommes, dit le journaliste Moucheron, ils n'étaient embesognés que de grandes affaires financières, politiques ; ils se disputaient un gros morceau du globe. Pas une jupe à l'horizon, rien que le sérieux. Six mois se passent, je pénètre intimement dans leur vie, et qu'est-ce que j'y vois ? Mes deux grands hommes ne sont plus occupés que d'une femme ; toute leur politique pivote sur la jolie tête que voilà, qui les brouille, qui les raccommode, qui est devenue pour eux tout le globe terraqué. » En parlant ainsi, Moucheron signale le plus grave défaut du livre. Et comment M. de Vogüé n'a-t-il pas vu que ce défaut enlevait au *Maître de la mer* toute signification et toute portée ?

Quand Robinson veut se servir de Millicent pour gagner Tournoël, il est bien dans son rôle. Mais, un peu plus tard, lui qu'on nous a présenté comme le type même de l'énergie froide et résolue, de l'empire sur soi, il laisse agiter son cœur par l'amour, il se trouble, il s'égare, inquiet d'abord et timide, puis furieux, brutal, éclatant en violences aussi peu conformes à son caractère véritable que les tendresses et les langueurs. Et, vers la fin, la jeune femme obtient de lui le sacrifice de ses plus chères ambitions. Lorsqu'elle vient le supplier en faveur du capitaine, il se vante encore de ne pas être un héros de roman. « Je fais, dit-il, mes volontés, pas celles des autres. » Une heure après, il va trouver les deux amants, et, sans être rebuté par les ombrageuses défiances que Tournoël fait paraître, s'engage à servir les projets de son rival en y subordonnant les siens. Et je n'ignore pas

que l'amour opère de telles conversions. Seulement, si l'auteur traitait son sujet, ce n'est pas l'amoureux qu'il peindrait en Robinson, c'est le Maître de la mer, c'est le grand spéculateur conquérant le monde par la puissance de l'or.

Mais que dire de Tournoël? En vérité le jeune officier n'a pas tout à fait tort lorsqu'il répond à Millicent, qui vient d'appeler Robinson « l'homme de l'avenir » : « Moi, je suis l'homme du passé, n'est-ce pas? Un pauvre homme ! » Un pauvre homme, c'est lui qui s'est nommé : un homme sans initiative, sans courage, sans résolution, un jouvenceau transi. Millicent ne le préfère à l'Américain qu'à cause de sa faiblesse. Elle craint d'être dominée par Robinson ; elle sait que Tournoël ne lui résistera pas, qu'il a besoin au contraire de trouver en elle réconfort et secours. Voilà le personnage dans lequel on prétend incarner l'héroïsme de notre race et qu'on donne pour héritier aux hommes de la Révolution et de la Croisade. On nous dit qu'il a conquis un empire ; on ne nous le montre que filant aux pieds d'Omphale le parfait amour.

Bien des défauts, on le voit, gâtent le *Maître de la mer*. Ce qui ne saurait les racheter, mais ce qui pourtant mérite l'éloge, vous le trouverez dans la peinture de quelques personnages accessoires, surtout d'Hiram Jarvis, le Prophète et l'Apôtre de la fédération anglo-saxonne, à la physionomie duquel M. de Vogüé donne un relief caractéristique ; dans certaines anecdotes, contées avec une vive élégance (Cf., par exemple, p. 191) ; dans un grand nombre de descriptions, parmi lesquelles, si la place ne me manquait, j'aimerais d'en citer une ou d'eux (Cf., entre autres, p. 221 et p. 297) ;

et enfin, de tous les chapitres du roman, le meilleur peut-être, qui n'a aucun lien avec l'action, qui interrompt la suite du récit, c'est celui dans lequel M. de Vogüé, rapportant un entretien du vieux général Muiron et de Tournoël, nous montre deux générations en présence, l'une qui se retourne vers le passé, l'autre qui s'élance vers l'avenir.

Il fallait, en finissant, indiquer au moins quelques passages où se reconnaissent les qualités de l'auteur, bien qu'ils soient presque toujours à côté du sujet ou même en dehors. Mais, si nous devons conclure sur l'ensemble du livre, concluons que c'est un livre manqué. C'est l'œuvre, manquée, d'un très brillant écrivain.

LE STYLE NOBLE ET LA TRAGÉDIE CLASSIQUE [1]

Une des principales questions sur lesquelles, dès le début, porta la dissidence entre les romantiques et les classiques fut celle du style, et, particulièrement, du style noble.

Aussi bien, toute révolution intellectuelle et morale se traduit par une révolution dans le langage, qui doit concorder avec les façons nouvelles de penser et de sentir. La plus considérable de notre histoire, avant le romantisme, eut pour promoteurs les poètes de la Pléiade; or, leur manifeste, publié par Joachim du Bellay, c'est tout justement une *Défense et illustration de la langue française*, où l'auteur *défend* notre langue contre les « latinisants » et montre comment on pourra l'*illustrer*, lui donner cet éclat, cette gravité, cette ampleur qui la rendront capable de soutenir le ton de la haute poésie. Et, cinquante ans plus tard, Malherbe, corrigeant et tempérant la réforme de

(1) Conférence faite à Genève, dans la Grande salle de l'Université.

ses devanciers, fit œuvre de grammairien tout autant que de poète ; lui-même s'appelait un arrangeur de mots et de syllabes.

Pareillement, lorsque les romantiques transformèrent notre littérature en abolissant des traditions qui avaient épuisé leur vertu, le renouvellement de la langue fut un article capital de leur programme. Et même certains critiques y réduisaient tout le débat du classicisme et du romantisme. « La querelle, dit le *Globe* du 26 novembre 1828, commença par des questions de style. Depuis, elle s'est étendue, agrandie ; et, après avoir parcouru le cercle, elle revient au point de départ. » Peu auparavant, Victor Hugo avait fait paraître en tête de *Cromwell* une préface fameuse où se trouvent des pages très significatives sur la nécessité d'enrichir et de vivifier la langue poétique ; et c'est à ces pages sans doute que songe le critique du *Globe*.

Mais Victor Hugo, dans la préface de son drame, annonçait d'abord et justifiait la réformation de la poésie elle-même. Réformant la langue, les romantiques l'accordèrent avec leur tour d'esprit, leur imagination, leur tempérament moral, avec leurs idées sur l'art. Et, quant au style noble, ils le proscrivirent, comme artificiel et conventionnel, parce que leur théorie littéraire s'opposait à celle des classiques.

C'est sous l'influence de Malherbe que triompha le classicisme proprement dit, dont le trait essentiel consiste dans la prédominance de la raison ; dès lors, l'art a pour objet le « général » et l' « idéal ». De même, c'est Malherbe qui établit le style noble. Son mot bien connu sur les crocheteurs du Port-au-Foin n'est vraiment qu'une boutade, ou plutôt une protes-

tation contre les écrivains qui, par mode, affectaient de parler italien et espagnol en français. Le premier de nos pôètes, Malherbe s'attache à distinguer le terme noble du terme bas ; et, dans son commentaire de Desportes, il blâme, sous le nom de *plébées*, toutes les expressions qui ne lui semblent pas d'assez bel usage.

Pendant deux siècles se maintint la théorie rationaliste de l'art que Malherbe avait inaugurée, et, dans le lyrisme, consacrée par des modèles. En vertu de cette théorie éminemment conforme à l'esprit du temps et qu'autorisa bientôt Descartes, la fondant sur une conception systématique de l'univers, les écrivains du dix-septième siècle prétendaient rendre, non la réalité telle qu'elle est, mais sa transposition idéale, non l'individu, mais le type, non le caractéristique mais le beau.

Tout contraire fut le principe du romantisme. Ce que voulurent rendre les romantiques, c'est la vie elle-même en ce qu'elle a de concret, c'est l'homme de son siècle, de son pays, de sa race, en ses particularités les plus distinctives, c'est la nature dans le détail sans cesse variable de ses phénomènes. Par suite, ils devaient bannir le style noble. En accord avec un art idéaliste qui relève de la raison seule et dont le procédé fondamental consiste dans ce qu'on appelait la réduction à l'universel, le style noble ne saurait l'être avec l'art romantique, qui se propose pour objet essentiel la représentation sensible et pittoresque du « caractère ». Mais, si les romantiques n'avaient pas tort de le proscrire, faut-il penser que les classiques avaient eu tort d'en faire usage ?

Notre littérature ne reviendra point aux genres du

classicisme, qu'a pour toujours abolis une transformation profonde dans notre régime politique et social, dans nos mœurs, dans le génie même de notre race. Et cependant les pièces de Corneille et de Racine demeurent des chefs-d'œuvre. N'ayant pas cessé de les admirer, comment pourrions-nous y reprendre des formes de style intimement liées à la conception idéaliste dont ces chefs-d'œuvre procèdent ?

Entre les classiques et les romantiques la lutte ne fit nulle part autant de bruit que sur la scène. Répudiant la tragédie, les romantiques y substituèrent le drame. Et le style noble ne convient point au drame tel que les novateurs de 1830 l'entendirent. Mais il convenait à la tragédie.

Ce qui distingue le drame de la tragédie classique, ce n'est pas tant, après tout, l'abolition des unités : quelque vive qu'ait été sur ce point la querelle entre les deux écoles, il est pourtant secondaire et n'intéresse, à l'envisager en soi, que la facture technique de l'œuvre théâtrale. Ce n'est même pas la fusion, ou, disons mieux, la juxtaposition du comique et du tragique ; car les scènes proprement comiques sont assez rares dans le drame, et l'on pourrait, bien souvent, les retrancher sans dommage pour l'action. Ce qui distingue surtout un drame d'une tragédie, ce qui l'en distingue d'un bout à l'autre, c'est qu'il nous donne de la vie une image réelle.

Voici le début d'*Hernani :*

DONA JOSEPHA

Serait-ce déjà lui? C'est bien à l'escalier
Dérobé. Vite, ouvrons ! — Bonjour, beau cavalier.

Et voici celui de *Ruy-Blas :*

DON SALLUSTE

Ruy-Blas, fermez la porte. Ouvrez cette fenêtre.

Il n'en faut pas davantage pour nous avertir tout de suite qu'*Hernani* et *Ruy-Blas* sont des drames, non des tragédies. Autre ton, autre « milieu », et, si je puis dire, autre atmosphère. Mais, avant même qu'aucun personnage ait ouvert la bouche, nous sentons que la pièce se passe en pleine réalité, dans cette réalité précise, locale, familière, dont ne pouvait s'accommoder la tragédie. Ici, c'est une duègne qui tire les rideaux, met en ordre les fauteuils ; là, un valet qui porte derrière son maître « divers paquets disposés pour un voyage. »

Devrions-nous citer plutôt quelque scène pathétique? Ni la colère, ni l'amour, ni la jalousie, ni la haine ne s'expriment dans le drame comme dans la tragédie. Des plus pathétiques tirades que Victor Hugo prête à ses personnages, pas une seule phrase, pas un alexandrin peut-être qui n'eût horriblement choqué la *Melpomène* du dix-septième siècle, et qui, transporté chez Racine, ne nous choquât nous-mêmes par sa disconvenance avec le ton tragique.

Si, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, il se fit contre le romantisme une réaction naturaliste, n'oublions pas cependant que, dans la première moitié, le romantisme avait, en combattant l'art classique, pris pour mot d'ordre la nature. Et sans doute rien de plus *naturel* en un sens que l'art classique : Boileau et ses disciples avaient pris la nature pour modèle et en faisaient leur « unique étude. » Mais cette nature, à vrai dire, ils n'en représentaient, dans

certains genres, que ce qu'elle a de noble ; et, non contents d'exclure toute circonstance plus ou moins basse, ils proscrivaient aussi tout détail de la réalité qui eût fait sur les sens une impression trop directe. Le naturel de la tragédie, genre factice, doit forcément s'ajuster à la convention idéaliste qu'implique ce genre.

L'action, d'abord, s'y réduit autant que possible aux conflits du cœur et de la conscience ; ou, si elle comporte quelque incident brutal, on ne le met pas sous nos yeux.

Les yeux, en la voyant, saisiraient mieux la chose ;

mais c'est justement ce que les classiques ne veulent point :

Car il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux (1).

Le récit, remplaçant l'action, en atténue la violence, en spiritualise la grossièreté.

Des personnages mis en scène, on ne nous montre que la vie intellectuelle ou sentimentale, et nous ne connaissons rien de leur vie physiologique. Ils ignorent tout appétit, tout besoin, toute douleur du corps. Ils sont insensibles à la fatigue. Mithridate, disant à ses fils :

Allez, et laissez-moi reposer un moment (2),

viole les bienséances en vertu desquelles les héros de tragédie n'ont jamais besoin de repos ; et ce vers

(1) Boileau, *Art poétique*, III, 52.
(2) *Mithridate*, II, II.

est blâmé comme attentatoire à la dignité, je ne dis même pas du roi de Pont, mais de la scène tragique. Marque-t-on chez un personnage quelques traits de réalité matérielle, c'est en les idéalisant de telle manière qu'ils ne laissent aucune impression sur les sens. Néron dit de Junie, qu'il a fait enlever la nuit passée :

Belle sans ornements, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil (1).

Pour exprimer que sa mère Jézabel s'était mis du fard, Athalie emploie le tour suivant :

Même elle avait encor cet éclat emprunté
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage (2).

Dans *Bérénice*, quand la reine, tout inquiète et troublée, va paraître devant l'empereur Titus, sa confidente lui rajuste ses vêtements et ses cheveux en disant :

Souffrez que de vos pleurs je répare l'outrage (3).

Il est question dans *Bajazet* d'un nègre, Orcan, chargé par Amurat de tuer Roxane. Ce nègre, Racine le présente ainsi :

... De tous ceux que le sultan emploie
Orcan, le plus fidèle à servir ses desseins,
Né sous le ciel brûlant des plus noirs Africains (4).

Phèdre dit :

(1) *Britannicus*, II, II.
(2) *Athalie*, II, V.
(3) *Bérénice*, IV, II.
(4) *Bajazet*, III, VIII.

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !
Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux? (1).

Et voici comment Œnone reproche à sa maîtresse de ne prendre ni repos ni aliments :

Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture (2).

Quant au milieu, il est tout abstrait. Uniquement préoccupée de la vérité générale, la tragédie proscrit la couleur des lieux et des temps comme les traits particuliers de l'individu. Tel pseudo-classique du premier Empire, Brifaut, si je ne me trompe, change les noms des personnages dans une tragédie que le public avait mal reçue ; et cette tragédie, jadis espagnole, se passe maintenant en Assyrie sous le titre de *Ninus II*. Au reste, ce que fit là Brifaut, Voltaire lui-même l'avait déjà fait. Dans un siècle où tendait à se dégager le sens du relatif, opprimé jusqu'alors par le rationalisme cartésien, Voltaire, portant le premier sur le théâtre ses préoccupations historiques, doit être considéré comme un précurseur du romantisme pour le soin qu'il eut du « costume » et de la couleur locale. Cela ne l'empêcha pas de composer sa *Mariamne* avec son *Artémire*. Et, s'il fit paraître dans *Brutus* des Romains vêtus de la toge, nous ne saurions prendre au sérieux le casque doré d'Aménaïde ou certain bonnet de Zulime, plus ou moins moresque. Les classiques, avec lesquels n'osa rompre, malgré quel-

(1) *Phèdre*, I, III.
(2) *Ibid.*

ques innovations significatives, l'auteur d'*Artémire* et de *Mariamne*, peignent une vérité générale qui n'admet pas les détails de la vérité particulière. Victor Hugo se vante d'avoir mis cette question dans la bouche d'un roi : « Quelle heure est-il? » Dans la bouche du plus humble confident tragique, nous la trouverions saugrenue. La tragédie ne connaît pas d'heure. Qu, lorsqu'on l'y indique, c'est en termes imprécis, comme Joad :

Et du temple déjà l'aube blanchit le faîte (1);

comme Arcas :

Quel important besoin
Vous a fait devancer l'aurore de si loin (2)?

Tout se passe hors de la nature, des circonstances physiques, des saisons, du temps qu'il fait. Quand Hernani entre chez doña Sol, son manteau ruisselle ; et la jeune fille lui dit : « Il pleut donc bien ! » Mais, dans une tragédie, il ne pleut pas ; ou, s'il pleut quelque chose, c'est du sang, ce sont des flammes ou des foudres.

Que le courroux du ciel, allumé par mes vœux,
Fasse pleuvoir sur *Rome* un déluge de feux (3)!

Enfin le sujet tragique se tire presque toujours de l'antiquité. Pourquoi? Parce que le recul des siècles prête aux hommes et aux choses plus de prestige. Quand Racine fait représenter *Bajazet*, il s'excuse, dans sa préface, de mettre sur la scène une histoire si récente, en observant que l'éloignement du pays

(1) *Athalie*, I, 1.
(2) *Iphigénie*, I, 1.
(3) *Horace*, IV, v.

répare la proximité du temps. Comme les personnages trucs vivent à mille lieues de nous, c'est par là, remarque-t-il, que ces personnages « ont de la dignité ». Si la tragédie ne se passe pas *à mille ans*, elle doit se passer à mille lieues.

Sait-on quels étaient, au dix-septième siècle et surtout au dix-huitième, les scrupules du goût classique? La simplicité se qualifie de défaut lorsqu'elle n'est pas relevée par je ne sais quelle noblesse bien souvent factice. Déjà Racine s'interdit maintes expressions familières qu'avait admises Corneille :

Un tas d'hommes perdus de dettes et de crimes (1),

ou bien :

Quand leur Flaminius marchandait Annibal (2),

ou encore :

Ah! ne me brouillez pas avec la République (3).

Mais voici, chez Racine lui-même, des alexandrins que, du temps de Voltaire, la critique souligne pour leur « bassesse » :

Elle veut, Acomat, que je l'épouse. — Hé! bien (4)...

A-t-on vu de ma part le roi de Comagène (5)?...

Pour bien faire, il faudrait que vous le prévinssiez (6)...

(1) *Cinna*, V, I.
(2) *Nicomède*, I, I.
(3) *Ibid.*, II, III.
(4) *Bajazet*, II, III.
(5) *Bérénice*, II, I.
(6) *Andromaque*, II, I.

Quoi, seigneur! le sultan reverra son visage ?... (1)

Comme vous, je m'y perds d'autant plus que j'y pense... (2)

Crois-tu, si je l'épouse,
Qu'Andromaque en son cœur n'en sera pas jalouse (3)?

Ces alexandrins, Voltaire les relève, avec beaucoup d'autres, dans l'article sur le style du *Dictionnaire philosophique*. Il manque à sa liste le vers si touchant que soupire la mère d'Astyanax :

Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui (4).

On ne les trouva, nous dit-il, « que familiers » ; on trouva leur simplicité « commune ». Et, si lui-même, à vrai dire, les défend, c'est en alléguant qu' « ils se perdent dans la foule des bons » et en les comparant avec des fils de laiton qui joignent des diamants ou des perles.

De telles délicatesses accusent une perversion du goût classique. Mais voyons bien que la conception tout idéaliste de la tragédie n'en justifie pas moins l'emploi du style noble.

Pourquoi les classiques préfèrent-ils le mot *époux* au mot de *mari*, et le mot *hymen* au mot de *mariage*? C'est que les mots de *mariage* et de *mari* éveillent dans l'esprit des images de réalité bourgeoise. Pourquoi préfèrent-ils *couche* à *lit*, *fange* à *boue*, *esquif* à *bateau*, *poudre* à *poussière*, *rameau* à *branche*, *coupe* à *verre*? C'est que les mots *lit*, *boue*, *bateau*, *poussière*, *branche*, *verre*, re-

(1) *Bajazet*, I, 1.
(2) *Bérénice*, II, v.
(3) *Andromaque*, II, v.
(4) *Ibid.*, I, IV.

présentent des choses qui nous apparaissent, ainsi désignées, telles que nous les voyons tous les jours dans leur vulgarité plus ou moins grossière. Pourquoi préfèrent-ils *coursier* à *cheval*, *génisse* à *vache*? Les précieux répudièrent, dit-on, l'usage du mot *poitrine* pour exprimer la poitrine humaine, sous prétexte qu'on dit *poitrine de veau*. Par un scrupule analogue, le cheval sera bien rarement nommé dans une épopée ou dans une tragédie ; car, dans la conversation ordinaire, ce terme désigne des animaux qui n'ont rien d'épique ou de tragique. Un cheval, c'est celui que nous venons de voir traînant un fiacre ou un coche :

L'attelage suait, soufflait, était rendu (1) ;

ou bien encore celui que, tout à l'heure, accablait de coups et d'injures un charretier embourbé :

Pour venir au chartier embourbé dans ces lieux,
Le voilà qui déteste et jure de son mieux,
Pestant, en sa fureur extrême,
Tantôt contre les trous, puis contre ses chevaux (2).

Mais, si l'on nomme rarement le cheval, on ne nommera pas du tout la vache ; car son nom fait penser à maints détails d'une trivialité rebutante, à l'étable, et, permettez-moi le mot, au fumier.

Quelquefois un vocable bas n'a pas de synonyme noble. Alors, on use du terme général, ou, quand il faut préciser, de la périphrase.

Dans son *Discours sur le style*, Buffon prescrit de « nommer les choses par les termes les plus géné-

(1) La Fontaine, *Fables*, VII, IX.
(2) *Id.*, *ibid.*, VI, XVIII.

raux ». Et il n'entend pas, comme l'expliquent certains, qu'on doive, écrivant pour les honnêtes gens, s'abstenir des termes techniques, mais qu'on ne saurait écrire avec noblesse en employant les termes particuliers. « Tous ceux qui parlent bien, déclare-t-il encore, se servent du terme général, expriment l'espèce et souvent l'individu par le genre. Ainsi l'on dit *vêtement* pour *habit ; édifice* est plus noble que *maison.* » Du reste, rien de plus juste. Le style, qui sans doute y perd tout pittoresque, toute précision, et n'a dès lors ni couleur ni vie, y gagne assurément en noblesse. Le mot propre *boucs* employé par Racine et que blâma la critique, nous montre un animal laid, répugnant, d'une odeur nauséabonde. Le mot propre *couteau* évoque des images vulgaires : c'est avec un couteau que, par exemple, — si vous me passez l'expression ! — une cuisinière épluche ses légumes. Remplacez *couteau* par *fer :*

J'ai reconnu le fer, instrument de sa rage,
Le fer dont je l'armai pour un plus digne usage (1);

remplacez *bouc* par *victime :*

Et vous viendrez alors m'immoler vos victimes (2);

ces mots généraux, qui ne représentent rien de « réel », sauvegardent la noblesse du style. Vous vous rappelez, dans la première scène d'*Athalie*, les vers d'Abner :

Et tous devant l'autel avec ordre introduits,
De leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux fruits,
Au Dieu de l'univers consacraient ces prémices.

(1) *Phèdre*, IV, 1.
(2) *Athalie*, I, 1.

Fruits est le terme général ; fort bien. Qu'Abner désigne chacun de ces fruits, voyez-vous l'effet du terme propre? J'employais tout à l'heure, non sans m'excuser, le mot de *légumes;* aurais-je osé, même en m'excusant, nommer par son nom

Ce légume arrondi dont se nourrit le pauvre?

Quand on doit pourtant de toute nécessité faire entendre tels ou tels objets particuliers dont la bassesse a quelque chose de choquant, alors on recourt à la périphrase. Les périphrases de ce genre sont rares dans la tragédie du dix-septième siècle, où ces objets-là ne trouvent guère place. Mais, s'il faut au moins un exemple, souvenons-nous comment, dans *Bajazet*, Racine nomme ce qui s'appelle vulgairement une corde.

Que la main des muets s'arme pour son supplice,
Qu'ils viennent préparer ces nœuds infortunés
Par qui de ses pareils les jours sont terminés (1);

ou, plus loin :

Son amant en furie,
Près de ces lieux, Seigneur, craignant votre secours,
Avait au nœud fatal abandonné ses jours (2);

ou encore :

Moi-même j'ai tissu le lien malheureux
Dont tu viens d'éprouver les détestables nœuds (3).

Ce ne sont pas seulement les choses basses ou vulgaires qu'évite le style noble. Comme nous l'avons dit, l'art classique répugne à l'expression du réel. Et, de

(1) IV, v.
(2) V, xi.
(3) V, xii.

là, l'emploi fréquent de termes tels, par exemple, que *séjour*, *demeure*, *bords*, *climat*, etc., qui ne présentent point l'image de la réalité concrète.

C'est des ministres saints la demeure sacrée (1)...

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée (2)!...

Depuis plus de six mois que je te fais chercher,
Quel climat, quel désert a donc pu te cacher (3)?...

Si la tragédie use du mot *arbre* :

Le ciel même peut-il réparer les ruines
D'un arbre desséché jusque dans ses racines (4)?

elle ne nomme pas volontiers le chêne, le hêtre, le sapin, un de ces arbres que nous avons sous les yeux chaque jour, avec lesquels sont faits les meubles, les ustensiles, ou qui se débitent chez le marchand de bois. Racine nomme le cèdre :

Pareil au cèdre, il portait dans les cieux
Son front audacieux (5).

Pourquoi le cèdre, et non le sapin, le hêtre ou le chêne? Les Turcs de *Bajazet* devaient à leur éloignement d'être des personnages tragiques; c'est pour une raison analogue que le cèdre est un arbre noble. De même, on dit bien : *les oiseaux*, à moins qu'on n'aime mieux dire : *les habitants de l'air*. Mais, parmi ces habitants de l'air, on nomme seulement les moins

(1) *Athalie*, III, II.
(2) *Phèdre*, I, III.
(3) *Esther*, I, I.
(4) *Athalie*, I, I.
(5) *Esther*, III, IX.

familiers ; le bouvreuil, le pinson, la mésange portent sans distinction le nom de *passereaux*.

Il y a même des nombres « nobles », ceux qui sont employés par approximation et dans un sens indéfini. Les nombres techniques ne s'emploient qu'en cas de nécessité. *Vingt*, *cent*, *mille*, rien de mieux. *Trente* ou *soixante-dix* n'ont aucune grâce. A *quarante* on préfère *deux fois vingt*. Dans *Philémon et Baucis*, où le style le plus simple est de bienséance, nous trouvons :

Ils surent cultiver, sans se voir assistés,
Leur enclos et leur champ par deux fois vingt étés.

On évite d'ailleurs toute indication sèche de date. Voyez Malherbe dans son *Ode à Louis XIII partant pour La Rochelle :*

Le centième décembre a les plaines ternies
Et le centième avril les a peintes de fleurs
Depuis que parmi nous leurs brutales manies
Ne causent que des pleurs.

Deux siècles après, Victor Hugo exaspère la critique en faisant dire à Lord Broghill — c'est le premier vers de *Cromwell :*

Demain, vingt-cinq juin mil six cent cinquante-sept.

Lorsque les novateurs de 1830 s'attaquèrent au style noble, c'est avec le pseudo-classicisme qu'ils avaient directement affaire. Et, à vrai dire, les pseudo-classiques renchérirent sur leurs devanciers ; de Racine à Jouy ou à Luce de Lancival, le goût devint de plus en plus « délicat ». Quand parut une tragédie de Pierre Lebrun, le *Cid d'Andalousie*, qui fut représentée deux

ans avant la publication de *Cromwell*, le mot *chambre* excita des murmures, et l'auteur dut se justifier dans sa préface en rappelant que Racine avait osé dire :

De princes égorgés la chambre était remplie (1).

C'est surtout de la périphrase que les pseudo-classiques firent abus. Reconnaissons d'ailleurs que les classiques eux-mêmes, les plus grands classiques, leur avaient donné l'exemple. Il y a des périphrases dans Racine (2), et j'en citais tout à l'heure. Boileau, si nous quittons pour un instant la tragédie, s'exprime quelquefois avec une crudité des plus réalistes. Il dit, par exemple, en parlant de certaines femmes :

Et, dans quatre mouchoirs, de leur beauté salis,
Envoient au blanchisseur leurs roses et leurs lis (3);

ou, décrivant « le repas ridicule » :

On a porté partout des verres à la ronde,
Où les doigts des laquais, dans la crasse tracés,
Témoignaient par écrit qu'on les avait rincés (4).

Mais, quand il écrit des pièces de haut style, lui aussi cultive la périphrase, cette figure essentiellement noble. Le vers fameux :

(1) *Athalie*, I, II.

(2) Je ne parle pas, bien entendu, des périphrases *significatives*, qui n'ont rien à voir avec le style noble :

Quoi? tandis que Néron *s'abandonne au sommeil*,
Faut-il que vous veniez attendre son réveil,
Qu'errant dans le palais, sans suite et sans escorte,
La *mère de César* veille seule à sa porte?

Britannicus, I, I.

(3) *Satire* X.

(4) *Satire* III.

J'appelle un chat un chat et Rolet un fripon (1)

a une signification morale et non littéraire : Boileau s'y rend témoignage qu'il démasque les coquins en les appelant par leur nom. Ses épîtres, sinon ses satires, abondent en périphrases.

Dans l'épître sur le passage du Rhin, il dit, en décrivant une fusillade :

Du salpêtre en fureur l'air s'échauffe et s'allume.

Il aurait dû ajouter à ce salpêtre, pour en faire de la poudre, un peu de soufre et un peu de charbon. Mais les poètes ne se piquent pas d'une telle exactitude ; et le mot *poudre*, très noble quand on l'emploie au sens de *poussière*, ne l'est plus au sens technique, ou, si vous aimez mieux, pyrotechnique.

Dans l'épître *A mes vers*, voici comment il marque son âge :

Mais aujourd'hui qu'enfin la vieillesse venue,
Sous mes faux cheveux blonds déjà toute chenue,
A jeté sur ma tête, avec ses doigts pesants,
Onze lustres complets, surchargés de trois ans...

Enfin, dans la première épître *Au roi*, voici comment il félicite Louis XIV d'avoir établi la manufacture des points de France :

Nos artisans grossiers rendus industrieux,
Et nos voisins frustrés de ces tributs serviles
Que payait à leur art le luxe de nos villes.

Ces deux derniers vers, La Fontaine les estimait entre tous ceux de Boileau ; il eût donné en échange

(1) *Satire* I.

sa meilleure fable. Et Boileau, qui s'en applaudissait fort, écrit à son ami Maucroix, après les avoir cités, que le plus grand talent d'un poète est d'exprimer noblement les « petites choses. » « Virgile et Horace, ajoute-t-il, sont divins en cela, aussi bien qu'Homère. »

Les pseudo-classiques renchérirent sur les classiques en recherchant ces petites choses, ces choses vulgaires ou basses; ils les « ramassèrent avidement », comme dit Victor Hugo (1), pour se donner le plaisir de les rehausser par l'expression. Leurs grâces de langage fleurirent surtout dans les tragédies à sujets modernes. Ainsi que nous le remarquions plus haut, les sujets modernes s'accordent mal avec la dignité du genre tragique : il y est nécessairement question de maintes « circonstances » que leur proximité laisse trop « réelles », de maints objets qu'avilit un usage encore aujourd'hui familier et trivial. C'était là une admirable matière pour exercer l'ingéniosité des versificateurs.

Et certes, Victor Hugo raille à juste titre un poète de son temps qui, faisant parler Henri IV, déguisait la fameuse « poule au pot » par une élégante périphrase :

Je veux enfin qu'au jour marqué pour le repos,

(nous appelons ce jour-là dimanche)

L'hôte laborieux des modestes hameaux,

(nous appelons cet hôte-là le paysan)

Sur sa table moins humble ait, par ma bienfaisance,
Quelques-uns de ces mets réservés à l'aisance (2).

(1) Préface de *Cromwell*.
(2) *La Mort d'Henri IV*, par Legouvé, IV, III.

De tels vers sans doute sont ridicules. Mais, si Victor Hugo a raison de s'en moquer, ce n'est pourtant pas qu'une tragédie pût dire autrement les mêmes choses, c'est que le genre tragique répugne à des sujets où ces choses doivent être dites.

Racine, comme vous savez, emploie le mot *chien*. Et l'on a tort de dire qu'il n'ose l'employer qu'avec l'épithète de *dévorants :*

> Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux
> Que des chiens dévorants se disputaient entre eux (1).

Dans la pièce où sont ces vers bien connus, il y a deux fois le même mot sans épithète. Joad avait déjà dit à Abner :

> Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,
> Dans son sang inhumain les chiens désaltérés (2).

Et, plus loin, il dira à Mathan :

> Les chiens à qui son bras a livré Jézabel,
> Attendant que sur toi sa fureur se déploie,
> Déjà sont à ta porte et demandent leur proie (3).

Ce qu'il faut remarquer, c'est que ces chiens dévorants, ces chiens qui se désaltèrent dans le sang de Jézabel ou qui demandent leur proie à la porte de Mathan, nous apparaissent moins comme des chiens que comme des bêtes fauves, tigres ou loups, qui n'ont rien d'incompatible avec la tragédie.

Si Racine emploie le mot *chambre*, la chambre

(1) *Athalie*, II, v.
(2) *Ibid.*, I, I.
(3) *Ibid.*, III, v.

dont il parle, remplie de princes égorgés, ne peut contenir par suite aucun des objets vulgaires ou rebutants qu'évoque généralement ce terme. Et, quant au mot de *boucs*, il le corrige en y ajoutant celui de *génisses*. *Boucs* lui fut pourtant reproché. Il s'y attendait sans doute et brava la critique. Mais eût-il jamais usé du mot *vaches*? Rappelant quelque part les vers de l'*Iliade* où la joie des compagnons d'Ulysse, quand ils retrouvent leur chef, est comparée à celle de jeunes veaux qui voient leur mère revenir du pâturage, lui-même constate, non sans regret, qne les termes de *veau* et de *vache* ne seraient pas supportés chez nous. « Le mot de *génisse*, dit Boileau, est fort beau dans une églogue ; *vache* ne s'y peut pas souffrir (1). » Si *vache* ne se peut pas souffrir dans une églogue, genre éminemment rustique (2), une tragédie l'admettrait-elle?

Alfred de Vigny le premier nomma un mouchoir sur « la scène tragique. » « Enfin, déclare-t-il dans la lettre qui sert de préface au *More de Venise*, la tragédie française a dit le grand mot, à l'épouvante et évanouissement des faibles, qui jetèrent ce jour-là des cris longs et douloureux, mais à la satisfaction du public, qui, en grande majorité, a coutume de nommer un mouchoir *mouchoir*. Le mot a fait son entrée ; ridicule triomphe! Nous faudra-t-il toujours un siècle par mot vrai introduit? » Et le poète s'applaudit de son audace. Mais est-ce sur la scène tragique en

(1) Neuvième *Réflexion sur Longin*.

(2) On sait d'ailleurs quelle idée les classiques se faisaient de ce genre. Boileau en bannit le faste et la pompe, mais veut que l'églogue soit « élégante », et s'élève contre ceux qui

Font parler les bergers comme on parle au village

effet que parut le *More de Venise?* Cette pièce, quoiqu'elle ne traduise pas Shakespeare avec fidélité, est un drame, non une tragédie. Quelque trente ans auparavant, Ducis, qui réduisit en tragédie l'*Othello*, eut bien raison de ne pas employer un terme trop « vrai ». Pierre Lebrun lui-même, dont la *Marie Stuart* fut jouée en 1820, n'osa s'en servir. Il l'avait d'abord hasardé. Avec quelles précautions! Prends, disait Marie Stuart à sa suivante :

> Prends ce don, ce mouchoir, ce gage de tendresse
> Que pour toi de ses mains a brodé ta maîtresse.

Malgré le soin que mit Lebrun à dissimuler le mot malencontreux entre deux expressions nobles, ce mouchoir, gage de tendresse et don d'une reine, qui l'avait brodé de ses mains, de ses mains royales, fut trouvé des plus dangereux par les amis devant lesquels, avant la représentation, l'auteur lut sa tragédie. Il fallut céder à leurs instances : le terme général remplaça le terme propre.

> Prends ce don, ce tissu, etc.

Et qu'aurait dit Melpomène? Fi donc! Les personnages tragiques ne se mouchent point.

Dans une pièce écrite après la victoire définitive du romantisme, *Réponse à un acte d'accusation* (1), Victor Hugo se glorifie d'avoir, selon son expression, fait souffler sur notre langue « un vent révolutionnaire. » Et c'est de la langue dramatique qu'il veut surtout parler. Le drame unissant Molière à Corneille, le

(1) *Contemplations*, t. I.

vocabulaire du drame pouvait, dès lors, au vocabulaire de Corneille, ajouter celui de Molière. Mais en déclarant, dans la même pièce, qu'on ne doit mettre entre les mots aucune différence de « qualité », Victor Hugo s'abuse étrangement. Si la Révolution, dit-il, a établi l'égalité entre tous les citoyens de l'État, le Romantisme l'a établie entre tous les vocables de la langue. Erreur manifeste, qu'une spécieuse comparaison ne saurait dissimuler. Comme les citoyens, devenus égaux devant la loi, ne le sont pas quant à la condition, de même, il y a encore, il y aura toujours des mots nobles et des mots bas, des mots « de bon lieu » et des mots que répudiera, pour leur vulgarité, la conversation elle-même des honnêtes gens.

Célébrant la réforme dont il fut le grand promoteur, Victor Hugo dit :

> Je nommai par son nom le cochon. Pourquoi pas?

Oui sans doute, il le nomma. Mais l'eût-il nommé dans une tragédie ? Ce nom-là n'est point, quoi qu'il en pense, « égal » à celui de *porc* ou de *pourceau*. Dans une pièce de la *Légende des siècles*, *Sultan Mourad*, le poète appelle un cochon tantôt pourceau et tantôt porc :

> Il vit, à quelques pas du seuil d'une chaumière,
> Gisant à terre, un porc fétide...

Et, plus loin :

> La balance oscillait, et portait, s'éclairant
> D'un jour mystérieux plus profond que le nôtre,
> Dans un plateau le monde, et le pourceau dans l'autre.

Pourceau (ou *porc*) et... l'autre mot signifient le même

animal, mais n'éveillent pas les mêmes idées. Reprenons les trois vers que je viens de citer, en remplaçant *pourceau* par ce mot-là :

Dans un plateau le monde, et le coch...

Non, il n'y a pas moyen !...

Et le pourceau dans l'autre.

Si affranchie qu'on soit des fausses délicatesses, comment admettre ce... cochon faisant équilibre au monde ? Concluons donc comme Pascal : Il y a des cas où il faut appeler l'animal susdit par son vrai nom, et d'autres où il le faut appeler soit *pourceau* soit *porc*.

Boileau, dans sa sixième *Réflexion sur Longin*, prend à partie un « misérable traducteur de l'*Odyssée*, » — c'est ainsi qu'il le qualifie, — le sieur Claude Boitet de Franville, assez misérable en effet pour avoir rendu un mot grec par *boudin*. Homère, prétend Boileau, « compare Ulysse qui se tourne çà et là sur son lit, brûlant d'impatience de se soûler du sang des amants de Pénélope, à un homme affamé qui s'agite pour faire cuire le ventre sanglant et plein de graisse d'un animal dont il brûle de se rassasier, le tournant sans cesse de côté et d'autre. » C'est là dénaturer le texte. Claude Boitet le rend de très près : « Tout ainsi qu'un homme fait griller un boudin plein de sang et de graisse, le tourne de tous côtés sur le gril pour le faire cuire, ainsi la fureur et les inquiétudes viraient Ulysse et le tournaient çà et là. » Avec une indignation candide, Boileau proteste que « le mot grec qui veut dire *boudin* n'était point encore inventé du temps d'Homère, où « l'on ne connaissait ni boudins ni

ragoûts. » Ce point d'archéologie gastronomique, je sens trop mon incompétence pour en décider. Mais si vraiment, comme on peut le croire, Homère — que son apologiste me pardonne ! — désigne quelque chose qui tenait beaucoup de ce que nous appelons *boudin*, n'en concluons pas que Boileau ait tort de vitupérer ou même d'invectiver le misérable traducteur en question. *Boudin* est un mot qui, dans une traduction de l'*Odyssée*, nous paraît très incongru. Il s'y attache pour nous des idées que ne suscitait point, chez les anciens Grecs, le terme employé par Homère. Dans une traduction de l'*Odyssée*, le mot *boudin*, qui nous fait penser à une boutique de charcuterie, produit, on en conviendra, l'effet le plus disgracieux ; ce n'est pas de l'Homère, et ce serait du Scarron.

De même, Boileau n'est point si ridicule en disant que le mot *âne*, » de la dernière bassesse » chez nous, passait chez les Grecs pour « très noble ». Bien des objets, « nobles » il y a trois mille ans, ne le sont plus aujourd'hui. Par exemple, les termes par lesquels le poète de l'*Iliade* représente Achille mettant à la broche un mouton, n'éveillaient point, dans une civilisation toute primitive, les mêmes idées qu'ils éveillent chez nous. Boileau loue Homère d' « employer les termes les moins relevés avec tant d'art et d'industrie qu'il les rend nobles (1). » C'est là sans doute montrer à quel point lui manque le sens de la naïveté homérique. Mais reconnaissons aussi que tels mots grecs auxquels Perrault reprochait leur bassesse n'avaient chez Homère rien de bas. Je ne prétends point qu'il faille, comme madame Dacier, appeler

(1) Neuvième *Réflexion sur Longin*.

Eumée le gardien des troupeaux du roi ; je prétends que, le mot *porcher* faisant sur nous une tout autre impression que le mot correspondant sur les Grecs, il ne faut pas, sauf dans une parodie, rendre συβώτης par *porcher*.

On distinguera toujours, répètons-le, des mots roturiers et des mots nobles. A vrai dire les mots roturiers sont en général beaucoup plus expressifs. Mais, par cette raison même, ils sont moins nobles. Ils jurent, pour en revenir tout notamment à la tragédie, avec le caractère du genre tragique, avec la conception spiritualiste de ce genre, qui doit nécessairement s'accommoder le style aussi bien qu'elle s'accommode l'action, les personnages et le milieu.

Je ne sais plus quel critique anglais du dix-huitième siècle ne trouvait pas assez simple cet alexandrin que Racine a mis dans la bouche d'Arcas :

Mais tout dort, et l'armée et le vent et Neptune (1).

Défendant Racine contre ceux qui s'autorisaient de Shakespeare pour le rabaisser, Voltaire compare la première scène d'*Hamlet* avec celle d'*Iphigénie* (2). On y relève tout d'abord une sentinelle. Le soldat Bernardo demandant au soldat Francisco : « Tout a-t-il été tranquille ? » celui-ci répond : « Je n'ai pas vu trotter une souris. » Et Voltaire se moque. Et il a tort assurément de railler Shakespeare, car c'est bien là le langage d'un soldat tel que Francisco. Mais il a raison de défendre Racine ; car, si Francisco parle comme un

(1) *Iphigénie*, I, 1.
(2) *Aux auteurs de la Gazette littéraire.*

soldat, Arcas de son côté parle comme un confident tragique.

Dois-je me défendre d'avoir fait une apologie du style noble ? J'ai voulu tout simplement montrer la conformité de ce style avec la poétique, avec la philosophie littéraire du classicisme. Chaque école conçoit l'art à sa façon et chaque conception de l'art a son style propre qui en manifeste l'esprit. Cette vérité sans doute n'est pas nouvelle. Pourtant on la méconnaît trop souvent par l'effet d'un rationalisme ou d'un dogmatisme qui est ce qu'il peut y avoir de plus contraire au véritable esprit critique. C'est, en particulier, la méconnaître, que de condamner le style « noble » dans les genres « nobles ». Dans un drame, non seulement le style familier ne nous choque pas, mais le style noble nous choque. Un mot suffit pour détonner. Tel, par exemple, le mot d'*hymen* prononcé par Hernani :

Ah ! c'est donc toi qui veux cet exécrable hymen ! (1)

La dissonance est sensible ; elle l'est d'autant plus que le ton du vers, de toute la tirade, n'a rien de « tragique ». Si nous passons du drame à la tragédie, il ne faut qu'intervertir les termes : non seulement le mot noble, chez Racine, ne nous choque pas, mais tout mot nous y choquerait qui ne serait pas noble.

Vous vous rappelez les vers de *Phèdre* que j'ai déjà cités :

(1) *Hernani*, I, II.

Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture.

La périphrase dont use Œnone est généralement blâmée par les commentateurs modernes. C'est bien à tort. Je ne sais dans quels termes doña Josefa aurait reproché à doña Sol sa maîtresse de refuser tout aliment. Ce qui est bien certain, c'est qu'Œnone ne saurait dire à Phèdre :

Voilà trois jours entiers que vous ne mangez pas.

S'il peut être nécessaire de mentionner dans une tragédie cette fonction animale, — *manger*, d'où vient *mangeaille*, nous semblerait, appliqué à Phèdre, à Hermione, à Iphigénie, quelque chose d'ignoble.

Le mot *dîner* offensait les oreilles des précieux ; ils disaient : *prendre les nécessités méridionales*. Et certes nous les trouvons ridicules. D'abord, parce qu'une telle périphrase est vraiment trop ingénieuse, ensuite et surtout, parce que ce soin de masquer la nature, comme dit Pascal, de dissimuler et de travestir les choses matérielles, marque chez les Cathos et les Madelon, personnes bien en chair, l'affectation d'un spiritualisme prétentieux et mijauré. Mais ce ne sont point des Cathos et des Madelon que la tragédie représente. Encore une fois, l'art tragique peint seulement la vie de l'âme, la vie du cœur, la vie « noble ». On peut bien taxer le genre de conventionnel et de factice. Une fois le genre admis, il faut en admettre les formes extérieures. Tout s'y tient, et la noblesse du

style y est dans un rapport nécessaire avec le recul du temps ou de l'espace, avec la grandeur du sujet, avec la dignité des personnages, avec la versification elle-même et le balancement régulier des alexandrins.

« LES AMITIÉS FRANÇAISES »

DE M. MAURICE BARRÈS.

Les sentiments de sympathie qui unissent, dans le temps comme dans l'espace, des êtres de même famille, constituent ce qu'on appelle l'*affinité ;* il y a là un déterminisme physiologique et psychologique par lequel nous sommes régis, sans que notre volonté propre se mette en jeu. Mais si, prenant conscience de ces sentiments instinctifs, nous les entretenons et les cultivons avec un tendre respect, alors l'affinité devient *amitié*. Les *Amitiés françaises*, — c'est le titre du livre que vient de publier M. Barrès, — forment un recueil de thèmes propres à nourrir l'âme des Français, à favoriser en eux les influences familiales, régionales, historiques, corporatives, à développer systématiquement dans leur esprit, dans leur cœur, dans leur imagination, les hérédités qui leur sont communes. M. Barrès nous y propose en exemple sa méthode, celle qu'il applique lui-même comme père

en façonnant l'âme du petit Philippe, âgé de trois ans aux premières pages et de six aux dernières.

Dirai-je que les *Amitiés françaises* sont le livre d'un patriote ? Mais plutôt un livre « nationaliste ». Et, négligeât-on la signification spéciale que les partis réactionnaires donnent au mot de nationalisme en le prenant pour étiquette, le nationalisme et le patriotisme s'opposeraient encore comme procédant de deux « mentalités » contraires.

Nous approuverions volontiers tout ce que pourrait inspirer à M. Barrès un patriotisme vraiment digne de ce nom. Le temps n'est pas venu dans lequel l'idée et le sentiment patriotiques doivent s'effacer d'eux-mêmes comme incompatibles avec le progrès social. Voulez-vous couper toutes les attaches par lesquelles l'homme tient à sa patrie, le déraciner, le perdre dans le monde ? Incapable de se fixer en circonscrivant un morceau de terre qui lui soit propre, il promènera çà et là son activité inquiète et ne trouvera nulle part le point d'appui nécessaire. Chaque patrie est une vivante discipline.

Aussi me ferai-je un plaisir de signaler dans le volume de M. Barrès des pages très louables. Par exemple, le chapitre intitulé *Philippe à Domremy* en renferme dont profiterait sans doute l'éducation de tous les petits Français. Je regrette seulement que l'auteur semble y lier Jeanne d'Arc à l'Église : si l'Église, en effet, tente de la faire sienne, il n'en est pas moins vrai que des prêtres la brûlèrent, et surtout que, refusant de leur soumettre ses « voix », elle fit, bien avant les premiers réformateurs, prévaloir les droits de la conscience sur l'autorité extérieure.

Il faut voir maintenant ce qui, dans le système d'éducation pratiqué par M. Barrès, provient d'un nationalisme jaloux et haineux.

Mais, d'abord, je ne saurais admettre le principe même de sa méthode, appliquée à envelopper, à circonvenir, à obséder une âme trop jeune encore pour se défendre. Ne parlons plus d'éducation : c'est un véritable dressage, ou, mieux encore, c'est une main-mise. Le père doit-il s'assujettir ainsi l'âme de ses enfants? Pour leur donner « une solidité plus forte que les dialectiques », a-t-il le droit de réprimer en eux l'éveil de la raison, captée, dès le plus bas âge, par une sorte d'hypnotisme? « Quelque jour, écrit M. Barrès, mon fils, cherchant les maisons que j'habitai et levant son cher visage déjà vieilli vers les fenêtres d'où je me penchai sur la rue, dira : Ses goûts et ses dégoûts, dans chacun de ses âges, demeurent mes goûts et mes dégoûts successifs; et, comme il a mis ses pas dans les pas de nos aïeux, je vis pour repasser sur leurs traces communes. » Est-ce bien là le but de l'éducation? Donnerons-nous aux morts, à « nos seigneurs les morts », comme dit le père de Philippe, tant de pouvoir sur ceux devant lesquels s'ouvre la vie? Un fils ne continuera-t-il son père qu'en le répétant ? L'éducation consiste à dégager, à développer une âme, à mettre une personne morale en état de se régir librement. Mais que prétend M. Barrès? « Si je berce Philippe dans un demi-rêve, c'est, explique-t-il, pour former en lui une disposition insensible à recevoir mon héritage comme le plus beau des héritages... Mes meilleures émotions, que je place dans un être tout perméable, seront devenues son âme... » L'auteur des *Amitiés françaises* enseignait

jadis le culte du Moi : dans le Moi de son fils, c'est encore son propre Moi qu'il cultive.

Un patriote, voilà ce que M. Barrès veut faire du petit Philippe. A la bonne heure. Mais sachez comment il procède. Il n'entretient les « amitiés françaises » que par de fanatiques inimitiés contre tout ce qui n'est pas national.

La gouvernante de Philippe (une *Fräulein*, — étrange contradiction) ayant avancé que les chiens n'ont pas d'âme, ce propos de l'étrangère blesse le jeune maître du caniche Simon, surnommé le *Velu*. Il interroge son père. Bon pour les chiens allemands, répond M. Barrès; « ça dépend des climats. » Et, comme Philippe se persuade que, de l'autre côté du Rhin, les personnes elles-mêmes n'en ont point, ce père nationaliste l'embrasse et lui dit à l'oreille : « Entre nous, je le pense aussi. »

Un autre jour, sur le champ de bataille de Wœrth, M. Barrès « livre » une tradition à son fils pour lui montrer « ce qui sépare la France de la Prusse ». Au plus fort du combat, tandis que des Prussiens entraînent sur la hauteur un officier français, nu-tête et déchiré, quelques bataillons ennemis descendent vers la Sauer ; un officier allemand s'en détache, court au prisonnier et lui crache dessus. Cette scène, gravée dans l'esprit de Philippe, lui fera « sentir continuellement et sûrement la qualité particulière de l'honneur français », et même lui « fournira une vue sur toutes les activités d'outre-Rhin. »

Mais ce ne sont pas seulement les Prussiens que Philippe haïra. En villégiature sur les montagnes de Genève, il jouait avec des camarades, une Américaine, un Anglais, des Suisses. Sa balle, une fois, est tom-

bée, à travers un grillage, dans le précipice que surplombe l'hôtel ; ce précipice, il l'appelle *le trou*, et il sait qu'on n'en sort pas ». Or, quand son père, après le départ, lui dit : « Tes camarades, Philippe, jamais, jamais tu ne les reverras. — Ah ! répond l'enfant, ils sont dans le trou ? » Curiosité pure ; aucun mot de regret. Philippe Barrès se soucie bien de ces Suisses, de cet Anglais, de cette Américaine ! Et son père, tout en joie : « Comme il se développe ! Il a maintenant une petite philosophie. » La « philosophie » de Philippe est, à vrai dire, celle de beaucoup d'enfants. Mais peu de pères se vanteraient de l'inculquer dans l'âme de leur fils.

M. Barrès veut faire une âme de Français pour la dévouer au service de la France. Ne voit-il pas que la première qualité d'une âme française, c'est d'être une âme humaine, et qu'on ne saurait plus mal servir la patrie qu'en la mettant hors de l'humanité ?

Lorrain, M. Barrès a la religion du pays natal. Il le célèbre, le glorifie, se plaît à lui marquer, dans l'unité française, sa figure et son caractère propres, nous parle de je ne sais quelle « conception de l'univers à la lorraine » que porte Philippe parmi les brouillards de sa conscience. Exclusivement nourri de traditions provinciales, Philippe, quand il entend son père évoquer les anciens temps où des soldats du roi de France venaient piller le pays lorrain : « Toi, lui dit-il, est-ce que tu aimes les Français ? » Et il faut lui expliquer comme quoi la Lorraine est aujourd'hui française.

Pourtant, si M. Barrès veut que, gardant sa physionomie à elle, la Lorraine ait, dans l'harmonie des différentes provinces qui forment la France, une note

distincte, il veut aussi que cette note soit à l'unisson du chœur. Parmi les innombrables enfants qu'il nous montre, au début de son livre, s'ébattant sur la plage, il y a des Normands qui viennent de l'antique Danemark, des Bretons dans l'âme desquels survit le Celte, des Lorrains qui subirent le flot de la Germanie. Mais tous, quelle que soit leur origine, sont fils de la France, et les particularités qui signalent en chacun sa série héréditaire n'empêchent pas qu'ils aient un fond commun. Lorrains, Bretons, Normands, ce sont là des prénoms : leur nom est Français.

Français, Anglais, Russes ou Allemands, de même leur *humanité* commune doit unir entre eux tous les hommes. Au-dessus de l' « Amitié » qu'est la France, il y en a une plus vaste, d'où l'Amitié française ne doit pas nous retrancher. Un nationalisme enflé de haines, de rancœurs, de mépris aveugles, insulte, chez nous, au génie national. Si nous aimons notre patrie plus que la patrie des autres peuples, c'est légitime aussi bien que naturel. S'ensuit-il que la piété patriotique doive abolir en nous la piété humaine ? Un illustre patriote, Michelet, dont M. Barrès a beaucoup emprunté dans certains chapitres de son livre, demande qu'on apprenne à tous les enfants de France, pour foi et religion, la France elle-même. Mais de quelle France parle-t-il ? De la France qui « a confondu son intérêt et sa destinée avec ceux de l'humanité ». Cette France n'est pas seulement une nation généreuse et noble ; initiatrice de l'universel amour, de la patrie universelle, elle est pour toutes les nations une « fraternité vivante ».

L'auteur des *Amitiés françaises*, qui se réclame de notre tradition, la déforme et la tronque. Notre tradi-

tion, Michelet nous en indique le véritable sens ; et M. Sully-Prudhomme, dont la *Revue* (1) publiait tout récemment de si belles pages sur le patriotisme et l'humanité, l'a exprimée par deux vers mémorables où ces pages se réduisent :

Je tiens de ma patrie un cœur qui la déborde,
Et, plus je suis Français, plus je me sens humain.

(1) C'est dans la *Revue* que parut cet article.

L'ECOLE SANS DIEU (1)

Voilà deux édifices. L'un, bizarre, touffu, compliqué, c'est l'Eglise : œuvre et symbole de la foi, sous sa voûte, que de minces piliers soulèvent vers le ciel, une pénombre vague et troublante favorise le mystère, le rêve, l'illusion ; et non seulement les vitraux et les statues dont elle se décore, mais toutes ses formes, toutes ses lignes, évoquent le monde des visions surnaturelles. L'autre, c'est l'Ecole : d'une structure simple, unie, régulière, elle ouvre largement ses salles au grand jour; ni retraits, ni pointes, rien de gothique et rien de mystique, aucune séduction des sens, aucun prestige, nulle image qui ne représente des objets réels, qui n'exprime soit des faits reconnus par l'expérience, soit des règles établies par la raison.

L'École et l'Église ont chacune leur domaine propre, comme elles ont leur caractère spécial et distinctif.

(1) A propos du *Cours de Morale* de M. Jules Payot.

A l'Église ce qui est matière de croyance ; à l'Ecole ce qui se constate ou se démontre, ce qui est matière d'enseignement.

Quelque nette que nous semble aujourd'hui la démarcation des deux domaines, l'École n'en resta pas moins, durant des siècles, une annexe de l'Église. Et si, depuis peu de temps, elle a exclu les mythes religieux, on ne peut dire cependant que sa laïcisation soit complète. Indépendante du dogme dans les choses proprement scientifiques, elle enseigne une morale qui demeure encore la servante de la théologie. Parcourons seulement les manuels en usage : tous dénotent un état d'esprit formé par la longue hérédité des préjugés religieux. Si la plupart se fondent dès le début sur l'existence de Dieu, sur l'immortalité de l'âme, sur les sanctions d'une vie future, les autres, après avoir exposé nos devoirs individuels et nos devoirs sociaux sans recourir à nul dogme, finissent par nous montrer en Dieu le principe et le garant de la loi morale. Et voilà donc l'École qui se fait, ouvrant la porte à l'irrationnel, complice de l'Église. Car ce Dieu dont elle invoque le nom, ce Dieu législateur et juge suprême, ne peut être que le Dieu des Bibles. Mais de deux choses l'une : ou bien la morale procède de la religion, et, dans ce cas, c'est le prêtre qui doit l'enseigner ; ou bien elle se suffit à soi-même, et, dès lors, il faut la débarrasser des superfétations théologiques qui en défigurent le caractère purement humain.

Dans un petit *Cours de morale* tout récent, M. Jules Payot, bien connu pour ses ouvrages de pédagogue et pour les services pratiques dont lui est redevable l'éducation de notre démocratie, a eu, le premier, cette

franchise et ce courage, de rompre avec des conventions factices en ne donnant d'autre base à l'enseignement moral que la réalité positive. Et c'est de quoi le féliciteront tous les partisans de l'École vraiment laïque.

Lorsque le dogme catholique cessa d'être enseigné dans nos écoles, les cléricaux crièrent à l'athéisme. Peu leur importait que la morale enseignée par l'instituteur reconnût en Dieu son principe et sa sanction. Le Dieu de Kant ne faisait point leur affaire. Et ils traitèrent d'*École sans Dieu* l'École où l'on n'apprenait plus le péché originel et la transsubstantiation. Le temps semble venu de justifier ce nom-là. Lorsque l'enseignement de la morale rejettera, comme le veut M. Payot, toute notion étrangère à la science, alors nous aurons ce qu'ils appelaient trop tôt l'École sans Dieu.

Et pourquoi non ? Le mot ne nous ferait peur que si la morale devait s'appuyer à la religion. Bien au contraire, c'est sur la morale que toute religion se fonde comme c'est de la morale qu'elle procède. Toute religion fut dans le principe le symbole d'une éthique. Sous tant de formes religieuses qu'a conçues l'imagination des hommes, une seule et même religion se retrouve, celle du bien, la morale ; et la morale, soutenant d'abord les dogmes, tandis qu'ils en expriment le véritable esprit, finit par les détruire lorsqu'ils ne peuvent plus s'accommoder au progrès de la conscience humaine.

Mais admettre dans l'École un élément de surnaturel, c'est démentir le caractère et l'esprit d'une éducation scientifique ; c'est troubler et fourvoyer l'intelligence des enfants, c'est donner prise sur eux aux pires

séductions des thaumaturgies. Et, d'autre part, quand on fait dépendre la morale de Dieu, qui n'est qu'une hypothèse, on la rend elle-même incertaine et précaire ; liée à la croyance en Dieu, la morale, si cette croyance vient à disparaître, disparaîtra avec elle.

Répudiant la théologie et même la métaphysique, M. Payot ramène toutes les règles de la vie à un principe général que la raison tire de l'expérience. Il nous montre d'abord l'homme se dégageant peu à peu de l'animalité par un travail patient et continu qui, de siècle en siècle, rend l'existence plus belle, plus noble, plus heureuse. Envers les générations antérieures, nous avons une dette ; envers les générations futures, nous avons un devoir. Ce devoir et cette dette se résument dans la même obligation : poursuivre l'œuvre de nos ancêtres, que nous transmettrons, plus ou moins amplifiée, à nos descendants. Mais les progrès du genre humain, ses progrès matériels et moraux, procèdent de la vie en société, de la coopération solidaire ; c'est grâce à la coopération solidaire que l'homme a conquis dans la suite des âges ce qui fait sa dignité, qu'il a vaincu la nature soit en lui, soit hors de lui. Et, de là, le précepte unique où se réduit la morale : Toutes nos pensées, toutes nos paroles, tous nos actes doivent être d'accord avec cette coopération solidaire par laquelle se civilise notre race. En la violant, nous ramenons l'humanité vers ses origines animales, nous renions, et, pour notre part, nous abolissons l'œuvre de civilisation qu'ont accomplie les meilleurs de nos ancêtres, nous légitimons les violences, les crimes et les hontes des siècles barbares.

Devant nous, la justice, la paix, l'amour, et, derrière, la haine, la guerre, l'iniquité. Il faut prendre

parti. Dans le Vivarais, des ruisseaux courent sur la crête d'un col. Se jetteront-ils à droite ou à gauche ? Une motte de terre, un caillou, moins encore, suffit à déterminer leur cours. Les uns iront à la Loire et à l'Océan, les autres au Rhône et à la Méditerranée. De même, ici, nous sommes sur la ligne de faîte qui partage les volontés et les destinées. Choisissons ; il n'y a pas de milieu. Nos pensées, nos paroles, nos actes tombent de ce côté-ci ou de ce côté-là. Mais, d'un côté, c'est tout ce qui fait le prix de la vie humaine, c'est le progrès dans la raison, dans la sagesse, dans la vertu ; et, de l'autre, c'est tout ce qui la rabaisse et la souille, c'est le recul vers l'animalité primitive.

Voilà le principe, indépendant des théologies et des métaphysiques, sur lequel M. Payot édifie la morale. L'humanité, d'âge en âge, affranchit son intelligence, épure sa conscience ; elle réalise, siècle après siècle, un peu plus de bien. Cette évolution par laquelle notre race se libère peu à peu de la barbarie ancestrale, nous n'avons pour toute règle de conduite qu'à en être, chacun selon ses moyens, les agents volontaires.

Or la dette de reconnaissance qui nous oblige envers nos ancêtres, nous la leur payons en expulsant de notre esprit et de notre cœur les hérédités mauvaises qu'ils nous ont transmises. Approprions-nous le bien accompli par eux, mais répudions leurs erreurs et leurs vices. Si « l'humanité se compose de plus de morts que de vivants », laissons les adversaires du progrès appliquer ce mot d'Auguste Comte à la consécration des abus, des mensonges, des pires iniquités. C'est mal honorer les morts que de s'y asservir.

Un chef fidjéen, suivi d'une longue file de guerriers,

grimpait un sentier de montagne. Il butta et tomba. Aussitôt tous ses hommes buttèrent et tombèrent. Un seul continua de monter. Et les autres l'assaillirent : « Tu crois donc, s'écriaient-ils, valoir mieux que le chef ! » Devons-nous, comme les indigènes de Fidji, témoigner notre respect à ceux qui nous précédèrent en répétant leurs chutes ? L'héritage des morts, voilà notre tache originelle. Si nous voulons poursuivre l'œuvre du progrès, commençons par exorciser ces revenants.

Ennemi de toutes les superstitions qui peuvent retarder l'humanité dans sa marche, M. Payot a l'esprit trop libéral pour opposer des dogmes à d'autres dogmes. Et ce n'est point par je ne sais quel fanatisme à rebours qu'il veut bannir Dieu de l'enseignement moral. Lui-même parle d'une « Puissance inconnaissable » qui « s'efforce de développer une Raison de plus en plus haute » : quand nous agissons bien, nous sentirions, à l'en croire, qu'elle nous appuie, que nous collaborons non seulement avec les meilleurs des aïeux, mais avec l'Univers. A vrai dire, un tel acte de foi ne laisse pas, ici, de surprendre. Car la Puissance qui, d'après M. Payot, travaillerait à la « souveraineté de l'esprit dans ce monde », laissons-lui son véritable nom, c'est Dieu. Mais M. Payot contredit ailleurs son acte de foi. Il déclare nettement que la philosophie contemporaine nous montre en ce vaste Univers, au lieu de je ne sais quelle Conscience, une Force aveugle, étrangère à toute notion de moralité. Nous seuls, les hommes, nous concevons la Justice. Nous seuls, nous tâchons de la réaliser. Et, bien loin que la Nature nous y aide, chacun de nos progrès vers la Justice est une victoire sur la Nature. Il ne

faudrait pas réintégrer dans l'École sous un autre nom le Dieu anthropomorphe qu'on prétendait en bannir. Aussi bien ce n'était là, chez M. Payot, qu'une surprise de l'imagination. Toute sa doctrine repose sur les seules données de la science positive ; il n'admet de « divin » que celui dont l'homme est l'ouvrier.

Lui reprochera-t-on d'affaiblir la morale en la privant de ses sanctions ? Il n'a pas de peine à montrer combien sont illusoires ou dangereuses les sanctions que la morale traditionnelle emprunte de la théologie.

Et d'abord, quelle en est l'efficacité ? Sauf les saints, qui font de leur vie une préparation à la mort, nous ne voyons pas que l'espoir du « paradis » ou la crainte de l' « enfer » aient sur la conduite des hommes aucune influence. Les sanctions dites religieuses sont trop lointaines et trop peu sûres. Si l'on y croit, c'est vaguement, mollement. Elles ne sauraient faire échec à la violence de nos appétits. Même pour être dévot, disait Tartufe, on n'en est pas moins homme.

A les supposer efficaces, la morale risquerait alors d'être une école d'égoïsme. Il s'agirait de faire ici-bas son salut. Madame de Sévigné parle d'un curé qui mangeait de la merluche en ce monde pour se régaler dans l'autre avec du saumon. Et, s'adressant aux incrédules, Pascal n'a trouvé aucun argument plus fort que celui de son fameux pari. Dieu est-il ou n'est-il pas? Gagez qu'il est, car, s'il n'est pas, vous perdrez une seule vie, une vie misérable ; et, s'il est, vous perdrez, en gageant qu'il n'est pas, une infinité de vies infiniment heureuses. Mais les saints eux-mêmes ont pesé, comme dit Pascal, le gain et la perte. Ce qui

nous gâte le Polyeucte de Corneille, ce n'est pas seulement son fanatisme, c'est surtout son égoïsme. Il s'assure, en subissant le martyre, une éternité de délices; il l'*achète*, voilà son mot, d'une existence courte et triste; véritable marché.

Et, d'autre part, n'est-ce pas se faire du bien une idée singulièrement grossière que d'attribuer des rémunérations ultérieures aux justes dont la vie a été pauvre et obscure? On le met dans la richesse, dans le luxe, dans les jouissances de l'ambition et de l'orgueil; et, pour récompenser la vertu d'avoir ici-bas méprisé les plaisirs vulgaires, ce sont ces plaisirs eux-mêmes qu'on lui promettrait donc au-delà de la tombe. Elle proteste contre une conception du bonheur si basse. En se dévouant, on ne se sacrifie pas.

Il faudrait louer dans le livre de M. Payot non seulement l'esprit élevé et généreux qui l'anime, mais encore la méthode claire, précise, la suite, une exposition nette, familière, discrètement illustrée par des images significatives. Je me suis borné à marquer ce qu'il a de nouveau comme achevant la laïcisation nécessaire de l'enseignement moral. Et certes on peut croire en Dieu sans être suspect de cléricalisme; Voltaire, peu clérical, l'eût inventé au besoin. Il y a, du reste, tant de façons d'y croire! Mais, s'il y en a de bonnes, il y en a aussi de fâcheuses; et le même Voltaire préférait l'athéisme au fanatisme. Or un pays tel que le nôtre, qui, durant des siècles, a subi la domination de l'Église, ne pourra libérer ses écoles que s'il en proscrit jusqu'au nom même de Dieu. Car ce mot, sous lequel nous entendons, nous, libres penseurs, la vérité et la justice idéales, les ennemis de la justice et de la vérité s'en sont tout le temps servis

pour consacrer leurs violences ou leurs fraudes ; il symbolise un long passé de superstition et d'imposture qui en a perverti le sens. Et c'est pourquoi l'École vraiment laïque sera chez nous l'École sans Dieu.

L'ACADÉMIE DES GONCOURT

Tout récemment, l'Académie des Goncourt a tenu sa première séance officielle. On sait quelles difficultés en reculèrent l'instauration. Edmond de Goncourt, mort il y a déjà six années, ne prévoyait pas sans doute que son plus cher désir se réaliserait si tardivement. Mais qu'est-ce que six ans pour une institution promise à l'éternité? Et ne vaut-il pas mieux, après tout, que l'Académie des Goncourt inaugure un nouveau siècle?

Quand les Goncourt conçurent ils le projet de leur Académie? Ce qui est sûr, c'est que, dès la mort de Jules, en 1870, Edmond s'occupa de dresser sa liste. Il ne fallait que choisir parmi les habitués du fameux Grenier. Dans le Grenier des Goncourt se rassemblaient, le dimanche, tous les écrivains qui avaient avec eux quelque affinité. C'étaient autant de candidats. Et le maître de céans, ne perdant jamais de vue son Académie, épiait les uns et les autres, interrogeait, écoutait, jaloux de savoir lesquels honoreraient

le plus la future Compagnie, entretiendraient le mieux dans les générations à venir le culte des Goncourt. Puis, le soir venu, il revisait ses choix. Tenus secrets, il pouvait les modifier sans scrupule. Faire, défaire et refaire la liste, en cela consistait l'ocupation favorite d'Edmond, son plaisir toujours nouveau, toujours divers. Aussi n'avait-on pas la certitude d'en être. On en avait été, on n'en était plus, on en serait peut-être le dimanche suivant.

Combien d'écrivains, outre ceux dont nous n'avons pas les noms, figurèrent sur les premières listes! La plupart, il est vrai, c'est la mort qui les raya : Flaubert, Th. Gautier, Barbey d'Aurevilly, Jules Vallès, Fromentin, Banville, Cladel, Paul de Saint-Victor, Chennevières, Tourguenef, Maupassant, Veuillot. Mais certains, qui ne mouraient pas, tombaient en disgrâce. Loti et Bourget entre autres, pour avoir préféré la Coupole au Grenier. Zola même, quand il se présenta à l'Académie française, fut biffé impitoyablement; on ne lui tint aucun compte d'obtenir seulement huit voix, et ses échecs successifs ne le réhabilitèrent point, malgré un nombre de suffrages chaque fois réduit. D'autres eurent des difficultés avec Edmond. M. Henri Céard par exemple, qui s'était chargé d'adapter à la scène *Renée Mauperin*. Plusieurs cessaient tout simplement de plaire, et, parfois, sans qu'il y eût de leur faute; car, d'humeur susceptible et chagrine, peu de chose suffisait pour froisser le maître.

Dans son testament, Edmond de Goncourt recommande aux futurs académiciens une sympathie cordiale. Mais cette sympathie ne régnait pas toujours, s'il faut en croire la légende, entre les hôtes du Grenier. Les présents échangeaient souvent des propos

d'une aigreur bien confraternelle ; ils ne s'accordaient qu'en daubant sur les absents. Pour échapper à la médisance, le seul moyen, nous dit-on, c'était d'arriver le premier et de partir le dernier. Et, comme cela prolongeait beaucoup les réunions, il y en avait qui, après quelques expériences, préféraient rester chez eux.

On pourrait s'étonner qu'Edmond de Goncourt, si peu académique, ait voulu fonder une académie. Il ne songeait évidemment ni à épurer le goût ni à fixer la langue. Quelles étaient ses raisons ? J'en vois surtout deux. Mais si, pendant que je les énumère, il m'en apparaissait une troisième, je ne manquerais pas de l'ajouter aux précédentes.

D'abord, sa haine de l'Académie française. Avait-il personnellement à se plaindre d'elle ? C'est ce que j'ignore. Ce qui est certain, c'est qu'il lui voulait un très grand mal. Rien, là, de surprenant. Que représente l'Académie française, sinon la tradition, la discipline ? Mots affreux, synonymes de servitude et de mort. Il voyait en elle le Conservatoire de l'art bourgeois, le Temple de ce beau factice et convenu qui a les professeurs pour pontifes et que lui-même appelait le *pensum* du beau ; une assemblée de pédants et de cuistres, en exceptant peut-être cinq ou six membres, entre autres deux ou trois honnêtes gens incapables de tenir une plume. Aussi quel chagrin pour Edmond, lorsqu'un de ses fidèles allait y prendre place ! Celui-là, désormais, ne ferait plus rien de bon. C'était un homme à la mer. Et ses prévisions ne le trompèrent pas toujours. Il pouvait citer des académiciens qui, une fois élus, s'endormaient aussitôt dans leur confortable fauteuil et dans leur béate immortalité.

Un article de son testament porte que les membres de l'Académie française ne peuvent entrer à l'Académie des Goncourt, bien plus, qu'un membre de celle-ci qui entrerait à celle-là, ou s'y présenterait seulement, serait, dès lors, tenu pour démissionnaire. Voilà qui peut, un jour ou l'autre, mettre tel des Dix en un cas très difficile. Rassurons-nous pourtant. Beaucoup sont au-dessus de tout soupçon; ils ne songent pas à l'Académie française et l'Académie française le leur rend bien. Quant aux autres, je veux croire que la pudeur, faute d'une gratitude sincère, les empêcherait de faire aux mânes des Goncourt une pareille injure. Dirai-je toute ma pensée? Il me semble qu'Edmond, par cette clause, nous laisse voir une défiance excessive. Je ne sais plus quel législateur antique n'avait porté contre le parricide aucune peine; il ne voulait pas le prévoir. Edmond, un peu misanthrope, l'a prévu. Aspirer, quand on est de l'Académie Goncourt, à cette Académie française que les Goncourt haïssaient si férocement, cela ne serait-il pas un véritable parricide?

Seconde raison : l'amour de la « littérature ». Mais admettra-t-on que cet amour se puisse concilier avec la haine de l'Académie française? Il le faut bien. Nul autre écrivain ne l'aima plus qu'eux. Le monde et la vie ne leur semblaient dignes d'intérêt que comme matière de leurs observations ou sujet de leur écriture. Dans la rue, dans les salons, à table, ils épiaient toute parole, tout geste dont leurs prochains livres pourraient faire profit. Et, aux aguets d'eux-mêmes, ils s'analysaient jusque dans leurs rêves, ils recherchaient l'insomnie pour les bonnes fortunes que vaut parfois une nuit fiévreuse, ils exacerbaient volontairement leur nervo-

sité maladive. Jules mourut, tout jeune encore, à la peine; et, mourant, il n'avait d'autre souci que celui du livre en train, il pressurait avec rage son cerveau anémié. Mais n'est-ce pas aussi par amour de la littérature qu'Edmond, au chevet d'un frère chéri, jette des notes sur son carnet, écrit des mots qui lui déchirent le cœur, afin de donner plus tard au public une sincère étude d'agonie?

Cette littérature, dont les Goncourt se disent les forçats, ils la comprenaient à leur façon. Ils en excluaient, d'abord, beaucoup de genres, tenant pour vraiment littéraires ceux-là seuls qu'eux-mêmes avaient cultivés; aussi le prix de six mille francs qui sera décerné tous les ans par leur Académie ne peut-il, en vertu d'une clause formelle, échoir à un poète, ni, je crois, à un auteur dramatique. Ensuite, dans les genres mêmes où ils réduisaient la littérature, leur hyperesthésie d' « écorchés » se plaisait à des raffinements maladifs, traduits par un style qui, pour exprimer la réalité toute flagrante, pour rendre la sensation dans ce qu'elle a de plus subtil, affecte les néologismes baroques, les alliances de mots saugrenues, le déhanchement des phrases et le dégingandage du rythme, ou même ce que l'Académie française et l'Université qualifient de barbarismes. Mais, si l'on peut aimer la littérature autrement qu'eux, on ne saurait l'aimer d'un amour plus jaloux et plus excessif.

Et voici une troisième raison, car il y en avait décidément trois. C'est, avant tout, pour immortaliser leur nom que les Goncourt fondèrent une Académie. Cette Académie devait s'appeler Académie des Goncourt, comme doit s'appeler prix des Goncourt le prix qu'elle décernera chaque année, « si l'on veut faire plaisir,

dit en propres termes le testament, à la mémoire de mon frère et à la mienne. » Quoique les deux frères ne méconnussent point leur valeur (non contents du « japonisme » et de l' « écriture artiste », ils se vantaient d'avoir les premiers *rendu la vie*), peut-être cette préoccupation trahit-elle une certaine inquiétude. Auraient-ils craint que leur nom ne s'oubliât trop vite? Crainte bien excusable, quand l'on songe que la vérité littéraire dont ils revendiquaient l'invention est une vérité toute superficielle et transitoire, la vérité du jour, qui s'altère aussitôt et périt, qui n'est plus vraie le lendemain. Leur modernisme exaspéré négligea trop souvent la part de réalité substantielle et constante à laquelle l'œuvre d'art emprunte son intérêt durable. Ce qu'ont fait les Goncourt, ce sont des « instantanés ».

Une décision ministérielle a reconnu leur Académie établissement d'utilité publique. Quels services pouvons-nous donc en attendre?

Utile sans nul doute au lauréat annuel, l'Académie Goncourt le sera par suite, si elle fait de bons choix, à la littérature. Figurons-nous ce lauréat. Un écrivain de talent, cela va sans dire. Pauvre, bien entendu. Fier; ne nous montrons pas trop exigeants, mais, tout de même, je le voudrais fier. Jeune; on l'est, dans la gent de lettres, jusqu'à cinquante ans. Laborieux et frugal: car s'il allait avec les cent mille francs, « faire la noce? » Frugal donc et laborieux, lui voilà du pain sur la planche. Balzac écrivit longtemps dans une mansarde et déjeûna plus d'une fois pour la minime somme de six sols. A pareil taux, ce sont plusieurs années qu'a devant lui notre lauréat. Il travaille à son aise, sans aucun souci matériel. Qui doute qu'il ne

mette un chef-d'œuvre au jour? Mais chaque nouvelle année nous donnera un lauréat de plus. Et tous ces lauréats travailleront simultanément dans leurs mansardes respectives. Et la littérature du vingtième siècle s'enrichira ainsi de maints chefs-d'œuvre.

Passons maintenant aux « Dix ». Chacun d'eux touchera six mille francs par an, sauf le coût de douze dîners, pour lesquels le règlement ne les oblige point à faire des frais ruineux. S'il y en a qui soient employés de ministère, ingénieurs ou comptables, ils peuvent donner leur démission et ne plus travailler que pour la littérature. Ceux-là produiront davantage. Mais peut-être les six mille francs seront-ils plus utiles encore à d'autres, qui produiront moins. Certains publient, car il faut bien vivre, jusqu'à deux et trois volumes bon an mal an. C'est beaucoup. Ils n'en publieront désormais qu'un seul. C'est très suffisant. Ils prendront le temps de méditer, d'observer. Ils ne gâteront pas de beaux sujets par un travail hâtif. Plus soucieux de la composition, ils n'éparpilleront pas leur matière en épisodes juxtaposés au hasard; plus soucieux du style, ils chercheront le mot propre, l'expression nette, l'image juste et significative.

Avons-nous assez rendu justice aux Goncourt? Non, pas encore. Bien des articles dans l'organisation de leur Académie méritent un éloge que nous ne saurions omettre.

Exclusion des « grands seigneurs ». Pour être de l'Académie Goncourt, il ne suffira point d'avoir un nom plus ou moins illustre et de belles manières; il faudra, même avec le titre de duc, écrire quelque chose, et nul parchemin ne dispensera d'un livre. On ne naîtra pas académicien, comme l'on naît, paraît-il, rôtisseur.

Exclusion des « hommes d'Etat ». Les Goncourt avaient en horreur la politique. A vrai dire, ils avaient en horreur tout ce qui n'est pas matière de littérature. Et leur théorie de l'art peut sembler étroite et sèche. Mais, quelque opinion que l'on professe sur l'alliance de l'art avec la vie, un politicien ne sera jamais un artiste. Président du Conseil ou président de la Chambre, il n'en résulte point, même si vos opinions s'accommodent à tous les partis, qu'un fauteuil académique doive vous tendre les bras. *Quoique*, passe encore; mais *parce que?* non; et c'est ce qui ne se verra point dans l'Académie des Goncourt. Au plus disert des politiciens, Edmond eût encore préféré un vaudevilliste, et, si j'ose le dire, un poète.

Pas d'attaches officielles, pas de cérémonies, pas de réceptions, pas de discours. Pas d'uniforme, ni jaune, ni cramoisi, ni même vert; chacun se costumera à sa guise, comme chacun écrira suivant son humeur. Nul appareil, nul insigne, nul prestige; rien pour éblouir les douairières. Pas de sabre, pas de lance, pas même d'épée; pas la moindre flamberge qu'on puisse mettre au vent.

Dix académiciens en tout. Après l'élection à telle autre Académie de tel « membre » qui mérite peu cet honneur, nous entendons parfois des critiques jeter les hauts cris. Il ne faut pourtant pas que la malveillance ou l'envie nous égarent. Ces critiques grincheux, je sais un moyen de leur clore la bouche. Vous trouvez que Monsieur X n'avait pas droit au fauteuil? Mais comparez-le seulement avec Monsieur Z, avec Monsieur Y, avec Monsieur M ou Monsieur N, qui l'ont nommé. Monsieur X ne leur est jamais inférieur. Dans le nombre de dix il y a sans doute un zéro. Mais, si

nous comptons bien, dans celui de quarante il y en a quatre. Parfaitement : 40=10+10+10+10.

Un seul prix, et qui ne se fractionnera pas en menue monnaie. Donc, plus de marchandages à craindre. On ne votera pas pour telle médiocrité recommandée par des confrères en leur recommandant une médiocrité de même farine pour laquelle ceux-ci s'obligeront de voter. On ne patronnera pas le bâtard de son apothicaire. Si la rhubarbe et le séné en souffrent, la littérature y gagnera.

Peut-être le besoin d'une nouvelle Académie ne se faisait pas cruellement sentir. Mais est-ce bien une Académie qu'ont fondée les Goncourt? Ce mot évoque je ne sais quoi d'imposant et de spécieux, une constitution, une administration, une discipline, un directeur et un chancelier, des épées et un Dictionnaire, une Grammaire et des passementeries. En réalité, les Dix se borneront à dîner ensemble une fois par mois, à toucher leur rente une fois par trimestre, à découvrir et à récompenser le génie une fois par année. Je vous entends; vous dites que ce n'est pas grand'chose. C'est bien assez. Et je ne vois pas, pour ma part, à quoi serviraient des dîners hebdomadaires.

LE PAYSAN

DANS NOTRE LITTÉRATURE MODERNE

Le terme de paysan, qui, dans son acception générale, veut dire homme du village par opposition au citadin, comporte, même si nous ne l'employons ici que pour désigner les vrais paysans, ceux qui vivent de leur travail, maintes conditions diverses, sans autre rapport entre elles que leur « milieu » commun.

La différence est grande entre l'existence du laboureur, par exemple, et celle du pâtre. Aussi le pâtre ne ressemble guère au laboureur; son habituelle solitude le rend plus réfléchi, plus contemplatif, plus sévère. Encore y a-t-il pâtres et pâtres. Tandis que certains conduisent toute l'année leur troupeau en plaine, et, partis le matin, rentrent le soir à la ferme, d'autres, la belle saison venue, mènent le leur sur les hauts plateaux, y séjournent plusieurs mois de suite, retranchés du monde, livrés à des songeries inconscientes, en face d'une nature abrupte, qui leur communique sans doute

quelque chose de son austérité. Ceux-ci, frustes et graves, sont, dans leur ignorance même et dans leur simplesse, comme qui dirait des philosophes rustiques. Beaucoup passent pour entretenir un secret commerce avec les puissances surnaturelles. De là, le respect mêlé de crainte qu'ils inspirent. Leur vie isolée, leur sagesse taciturne et sentencieuse les mettent à part; ce sont des êtres singuliers, auxquels on attribue un miraculeux pouvoir, le don de guérir, celui de lire dans les astres.

Nous en rencontrons souvent chez nos écrivains champêtres. Rappelez-vous, entre autres, le Balthazar de l'*Arlésienne*, surnommé « père Planète ». Certaine candeur d'âme lui rend aimable la compagnie de l' « Innocent », qu'amusent ses naïves histoires ; mais il n'en est pas moins un peu sorcier, comme lui-même en convient; et, comme Rose le dit, il prêcherait le mieux du monde, si seulement sa tête avait été tonsurée. Quoique Balthazar ne joue qu'un rôle de second plan, Daudet a tracé de la façon la plus caractéristique cette figure du pâtre montagnard en sa grandeur toute primitive, tel que le fait, dans le religieux silence des hauteurs, l'habitude du recueillement et de la méditation solitaire.

Ce qui le distingue des autres bergers, ce n'est pas tant la différence de ses occupations, c'est sans doute celle du milieu naturel. Il va de soi que les influences de terroir doivent s'exercer tout particulièrement sur les campagnards. Si, d'une façon générale, le paysan du Midi ressemble peu au paysan du Nord, chaque région, dans le Nord et dans le Midi, a son paysan propre. Ici, le paysan de la Normandie, retors et jovial; là, celui de la fine et mélancolique Bretagne.

D'un canton à l'autre, il y a parfois contraste. Voyez la contrée où Ferdinand Fabre met ses villageois. Dans le pays bas, ce sont des champs plantureux ; pour en tirer largement sa subsistance, il suffit d'un travail facile. Quelques lieues plus loin, c'est, sur les pentes des Cévennes, un sol triste et ingrat ; la terre s'y mêle presque toujours de cailloux, et, souvent, le soc de la charrue y ébrèche son tranchant contre les durs granits. De là, deux races de paysans, qui ont chacune son caractère, son tour d'esprit et ses mœurs. A celui des plaines et des vallées, bien nourri, bien vêtu, heureux de vivre, communicatif et de joyeuse humeur, s'oppose le Cévenol maigre et sec, que son existence laborieuse, pauvre, isolée, concentre pour ainsi dire en lui-même, tourne à je ne sais quelle gravité morose et hautaine.

Quelque divers que puisse les faire la diversité du terroir, un trait commun à tous distingue les paysans des citadins : ils sont plus près de la nature. Certains, dans telle province de notre Midi, ne doivent guère différer des laboureurs et des vignerons peints, voilà plus de trois mille ans, par Homère. Alléguera-t-on leur christianisme ? Sous ce christianisme superficiel se retrouverait aisément le païen (*paganus*). Mais si, dans d'autres régions, sur les bords de la Loire ou de la Seine, près des grandes villes, partout où le réseau des chemins de fer serre ses mailles, il y en a dont la vie intellectuelle et morale est beaucoup moins élémentaire, ceux que modifie de plus en plus l'esprit des temps nouveaux se reconnaissent encore comme paysans non pas seulement au costume et au langage, mais aussi à ce que conservent chez eux, du vieux fond primitif, soit leurs hérédités séculaires, soit,

tout simplement, les conditions mêmes de l'existence rustique.

Pendant longtemps notre littérature ignora le paysan. Non pas qu'elle ait manqué d'idylles ou d'églogues. Seulement, les personnages qui figuraient dans ce genre essentiellement artificiel étaient des seigneurs et des grandes dames. Boileau reproche à Ronsard de changer

Lycidas en Pierrot et Philis en Toinon.

Mais les Toinon et les Pierrot de Ronsard n'ont en réalité rien de rustique. Ou plutôt ce ne sont même ni Pierrot ni Toinon. Le poète se contente d'accommoder le nom des princes contemporains à son cadre agreste ; sous celui de Margot, il nous laisse reconnaître Marguerite de Savoie, et le duc d'Anjou sous celui d'Angelot. Dans les premières années du dix-septième siècle, l'*Astrée*, dont la vogue fut prodigieuse, et les pastorales dramatiques, qui tinrent quelque temps la tragédie en échec, ont pour personnages des courtisans raffinés. Tant que dura le classicisme, notre littérature ne pouvait faire de place au paysan. Molière, en peignant la vie bourgeoise, indisposait les marquis ; c'est à peine s'il esquisse dans une ou deux pièces quelques figures de villageois. On prétend que les écrivains proprement classiques, ceux de la seconde moitié du dix-septième siècle, sont des réalistes. Il ne faudrait pas abuser de ce terme. En tout cas, leur réalisme était mitigé par beaucoup de conventions inhérentes à la forme aristocratique de la société contemporaine et qui s'accordent avec un certain idéal de noblesse plus ou moins factice. Boileau ne pouvait exclure un genre qu'avaient illustré Théocrite et

Virgile ; mais il se moque des poètes qui feraient parler les bergers « comme on parle au village ». Et La Bruyère, qui passe à juste titre pour un des plus réalistes parmi les écrivains de son temps, déclare que, si le paysan « fournit quelques scènes à un farceur », on ne saurait, quand on a un peu de goût, je ne dis même pas s'y intéresser, mais s'en divertir (1). Il est vrai que La Bruyère, dans ce passage, associe les paysans aux ivrognes. Dans un autre, trop connu pour que je le cite, il nous les montre comme je ne sais quels animaux farouches répandus par la campagne, qui, lorsqu'ils se lèvent un instant sur leurs pieds, paraissent avoir une face humaine.

La condition du paysan a bien changé depuis deux siècles. « Si La Bruyère pouvait revenir, dit Paul-Louis Courier, et se retrouver à nos assemblées, il y verrait non seulement des faces humaines, mais des visages de femmes et de filles plus belles que celles de sa cour tant vantée... Il les verrait, le soir, se retirer, non dans des tanières, mais dans leurs maisons proprement bâties et meublées. Cherchant alors ces animaux dont il nous fait la description, il ne les trouverait nulle part, et sans doute bénirait la cause, quelle qu'elle soit, d'un si grand, si heureux changement. » Peut-être faut-il voir une boutade dans la phrase de La Bruyère, que son humeur pessimiste ou même sa recherche de l'effet pittoresque portent souvent à l'exagération ; et, quant à Courier, il ne nous serait pas moins suspect, vu son hostilité pour « l'ancien régime », si même nous ne pouvions nous assurer par nos propres yeux que ni les filles de la campagne ne

(1) *Caractères*, chap. I, § 52.

sont toutes aussi belles, ni les maisons des villages toutes aussi bien bâties qu'il se plaît à le dire. Nos paysans n'ont encore, dans maintes contrées, qu'une existence bien misérable ; et ceux du dix-septième et du dix-huitième siècle ne faisaient point leur nourriture ordinaire de l'herbe et des racines sauvages. Pourtant il faut convenir que, depuis cent ans, la vie paysanne s'est considérablement améliorée. Mais, d'autre part, la révolution sociale d'il y a un siècle eut pour conséquence naturelle une révolution dans l'art. Affranchis des préjugés en vertu desquels nos écrivains classiques avaient répudié tout ce qui n'était pas « noble », le théâtre et le roman purent mettre en scène non plus de soi-disant bergers élégants et fades avec leurs moutons enrubannés, mais de véritables paysans dans le train journalier de l'existence rustique.

Ce n'est pas à dire que, même alors, on nous en donne toujours une image fidèle. Notre littérature paysannesque a longtemps subi l'influence de Jean-Jacques Rousseau, et Rousseau se complaisait à retrouver dans la vie champêtre quelque chose de cet état de nature qui symbolisait pour lui toutes les félicités et toutes les vertus. Certains de ses disciples, comme Chateaubriand, allaient en Amérique faire connaissance avec les bons sauvages. Était-on de moins aventureuse humeur? Faute d'Indiens, on se rabattait sur les habitants de nos campagnes, que n'avait pas encore gâtés une civilisation corruptrice. Vers la fin du dix-huitième siècle, Restif de la Bretonne publiait son fameux *Paysan perverti*, œuvre des plus médiocres, soit par le manque de vérité morale, soit par le convenu du style, mais qui dut un immense succès aux lieux

communs interminables dans lesquels l'auteur célèbre avec attendrissement l'innocence des mœurs villageoises.

Un demi-siècle après Restif, c'est encore de Jean-Jacques que procède George Sand. Ses premiers romans nous la montrent protestant contre les règles factices de l'ordre moral. Elle fait ensuite cause commune avec les réformateurs humanitaires. Puis, détournant les yeux des misères qui semblent démentir son idéal, elle le réalise, changeant de cadre, en pleine nature, chez des âmes rustiques dont la candeur se conserve à l'abri de toute contagion; elle écrit des romans champêtres afin de rappeler aux hommes découragés ou endurcis « que les mœurs pures, les sentiments tendres et l'équité primitive sont encore de ce monde (1) ». La *Mare au Diable* et la *Petite Fadette* nous font voir les paysans « dans ce qu'ils ont de bon et de beau » (2); nous ne devons pas demander à ces pastorales une image réelle et complète de la vie rustique.

Ce sont pourtant de véritables campagnards que George Sand met en scène. Elle connaît bien les villageois, elle a passé chez eux sa jeunesse, non pas à la façon d'une « demoiselle » élégante et dédaigneuse, qui craint de s'encanailler ou de gâter sa belle robe, mais partageant leurs jeux, faisant le ravage avec Fanchon et Sylvain, menant aux champs les bêtes, et, quand la faim la prenait, cuisant sous la cendre des pommes ou des châtaignes. Il y a d'ailleurs en elle quelque chose du paysan berrichon, de ce paysan doux,

(1) Préface de la *Petite Fadette*.
(2) Préface de la *Mare au Diable*.

lent, volontiers taciturne, qui poursuit au-dedans de lui-même de longs rêves inconscients. Tout en idéalisant ses villageois, George Sand ne raffine point leurs sentiments ni leur langage; elle polit à peine leur rudesse native. Certains même ne sont rien moins qu'idylliques. Dans la *Mare au Diable*, par exemple, c'est Catherine Guérin, la « lionne de village », avec ses airs avantageux, ses propos hardis, ses complaisances équivoques pour les trois lourdauds qui la courtisent; ou bien encore, c'est le fermier chez lequel la petite Marie va se mettre en service, gros homme jovial et libidineux, qui lui fait sur-le-champ, en voyant sa bonne mine, des offres déshonnêtes. Mais ceux que George Sand peint avec le plus de sympathie sont pourtant de vrais paysans; si elle prend plaisir à nous montrer leur délicatesse et leur fraîcheur d'âme, la réalité rustique se retrouve chez eux jusque dans leurs sentiments les plus tendres. Vous rappelez-vous comment l'idée vient à Germain d'épouser la petite Marie ? « Ah bien! lui dit-il, c'est commode, une femme comme toi; ça ne fait pas de dépense. » Et un peu plus loin, voyant combien elle est avisée: « Petite Marie, l'homme qui t'épousera ne sera pas sot. »

Seulement, s'il arrive à George Sand d'introduire dans ses idylles des paysans vicieux ou grossiers, ceux-là restent au second plan, et, si les personnages qu'elle prend pour héros ont un fond de rusticité, elle ne s'en est pas moins complue à embellir leur figure. La mère de Fadette mena dans le temps, nous dit-on, une mauvaise conduite, elle quitta son mari, suivit les soldats. On nous le dit en passant pour expliquer le fâcheux renom de la fillette dans tout le voisinage.

C'est donc qu'il y a des paysannes de mœurs peu recommandables. Un autre peut les peindre; l'auteur de la *Petite Fadette* n'écrit cette aimable pastorale qu'afin de distraire son imagination des « maux réels » en se reportant vers ce qu'elle-même appelle un idéal de calme, d'innocence et de rêverie. Et nous retrouvons là cet optimisme instinctif qui est le fond de sa nature. « Vous faites la Comédie humaine, disait-elle à Balzac; et moi, c'est l'Églogue humaine que je veux faire. » Elle ne considéra jamais l'art comme une reproduction des choses réelles et ne se défendit en aucun genre de poétiser l'homme et la vie.

Balzac n'a écrit qu'un livre de scènes rustiques, et ce livre s'oppose directement aux églogues de George Sand. Si l'auteur de la Comédie humaine mérite le nom de réaliste, c'est surtout parce qu'il fait de préférence la peinture du mal. On peut cependant idéaliser le mal comme le bien; et l'idéalisation dans Balzac, contraire à celle de George Sand, n'exagère pas moins, quelque sujet qu'il traite, la vérité naturelle des êtres et des choses. Au reste, ses paysans procèdent manifestement d'une conception systématique. Relisez la page, des plus significatives, où lui-même nous l'a bénévolement expliquée. Avant de développer son récit, l'auteur, se doutant bien qu'on le taxera d'exagération, prend soin de prévenir ce reproche en indiquant à grands traits la physiologie générale du paysan. Un mot peut la résumer. Selon lui, le paysan, vivant d'une existence purement matérielle, est incapable de tout sentiment, de toute notion qui dépassent l'animalité primitive.

Mais d'ailleurs, au pessimisme originel de Balzac, s'ajoute ici l'obligation de choisir des personnages et

des faits conformes à sa thèse. Quelle est cette thèse? Il veut signaler un danger social, dénoncer « la conspiration permanente du paysan contre le riche », éclairer, comme lui-même le dit, les hommes d'Etat, en leur faisant voir à l'œuvre « l'infatigable sapeur, le rongeur qui morcelle et divise le sol, le partage, et coupe un arpent de terre en cent morceaux ».

On ne s'étonnera donc pas si les villageois qu'il peint n'ont que des vices. C'est Fourchon, paresseux, sournois, ivrogne; c'est Tonsard, dont la fausse bonhomie recouvre une cupidité tenace et une astucieuse scélératesse; c'est sa femme, horrible mégère, qui aide de son mieux tous les malfaiteurs du pays et leur donne souvent un coup de main contre le bourgeois; ce sont enfin ses filles, effrontées drôlesses, que le premier venu culbute derrière les haies.

Et certes Balzac ne les invente point; son tort est de nous les donner comme types moyens de leur « espèce sociale ». Quand même il aurait raison de déclarer que « l'homme absolument probe et moral est une exception dans la classe des paysans », encore devrait-il lui faire sa place, comme George Sand faisait la leur aux paysans vicieux et brutaux. Ou du moins, pourquoi ne représente-t-il la race paysanne qu'en des êtres absolument improbes et immoraux? Peut-être que ces êtres-là sont eux-mêmes assez rares. Entre un Tonsard et le modèle de vertu que Balzac déclare à juste titre exceptionnel dans la classe des paysans, et qui l'est, à vrai dire, dans toutes les classes, il y a sans doute une foule de types intermédiaires, et ce sont eux que doit représenter le véritable réaliste, uniquement préoccupé de nous donner l'image fidèle de la vie rustique.

Si ce qui caractérise essentiellement le paysan, c'est ce qu'il a de primitif, sa « primitivité » comporte, d'une part, les vertus que lui prête George Sand, mais aussi, de l'autre, les vices auxquels Balzac le réduit. Il s'agit tout uniment de savoir si la nature est bonne ou mauvaise. George Sand la croit plutôt bonne : aussi voit-elle chez le paysan la beauté simple et franche d'une âme que n'a pas corrompue notre civilisation factice. Balzac la tient pour mauvaise : aussi le paysan, chez lequel aucune culture ne l'a, si je puis dire, humanisée, lui apparaît-il comme un être foncièrement bestial.

Les doctrines philosophiques qui prévalent dans la seconde moitié du siècle, ce positivisme et ce matérialisme auxquels il faut, du reste, rapporter la réaction de notre littérature contre l'école romantique, favorisèrent dans tous les domaines de l'art une peinture de la vie humaine beaucoup plus conforme aux vues de Balzac qu'à celles de George Sand. On prétendit *faire vrai* en montrant dans l'homme un « gorille lubrique et féroce », dont sa moralisation superficielle disciplina plus ou moins les instincts. Et ce réalisme enclin à ne représenter que le laid et le mal n'épargna aucune classe de la société ; mais c'est surtout chez le paysan, si proche encore de l'état de nature, qu'il devait retrouver le gorille.

Soit dans le roman, soit sur la scène, nos réalistes ont fait du paysan un être entièrement impulsif, esclave de ses appétits, étranger à toute idée qui dépasse ses intérêts matériels.

Quelques-uns mêlèrent leur réalisme d'exagérations romantiques, Léon Cladel par exemple, qui a fait des peintures truculentes de la sauvagerie paysanne. Il est vrai que dans certains de ses romans, *N'a-qu'un-*

œil, en particulier, Cladel se plaît à peindre des rustres miraculeusement bons, des prodiges de grandeur d'âme et de noblesse morale. Mais la plupart nous représentent le paysan comme une sorte de monstre. Rappelez-vous entre autres l'*Homme de la Croix-aux-Bœufs*. On ne saurait imaginer sans doute une histoire plus atroce, et l'auteur semble y prendre à tâche de nous horrifier.

Chez Guy de Maupassant, rien de romantique. Nous voyons en lui le réaliste par excellence, ou même le seul réaliste de nos conteurs. Or, de tous les campagnards que ce réaliste nous montre avec une parfaite indifférence, comme s'ils représentaient vraiment la moyenne de leur race, nous n'en trouvons aucun qui ait quelque délicatesse d'âme ou dont la conscience soit accessible aux notions de moralité les plus élémentaires. Les campagnards de Maupassant, c'est maître Chicot, qui, convoitant les terres de la mère Magloire, signe avec elle un acte par lequel il doit, pour en obtenir possession après sa mort, lui servir une rente viagère de six cents écus, puis, deux ou trois ans après, comme l'âge paraît n'avoir sur elle aucune prise, exaspéré et humilié d'avoir conclu ce marché de dupe, lui envoie une petite barrique de « fil-en-dix » pour se débarrasser d'elle plus vite. « C'te manante », dit Chicot en apprenant qu'on l'a ramassée morte en plein champ sous la neige, « si elle s'était point boissonnée, elle en avait bien pour dix ans de plus. » C'est maître Vallin, qui, ayant épousé sa fille de ferme, l'injurie, la rosse à tour de bras, parce qu'elle ne lui donne pas un « éfant ». Une nuit, il manque de l'assommer. Alors, dans un moment de révolte rageuse, elle lui crie : « J'ai un éfant, moi, je

l'ai eu de Jacques... » Et le fermier se frotte les mains, rit, embrasse sa femme. « Je voulais en adopter un, dit-il, le v'là trouvé ». C'est maître Césaire Omont faisant annoncer en chaire par le curé qu'il voudrait une jeune fille honnête comme servante, et, quand il a pris la grosse Adélaïde à son service, couchant avec elle dès le premier soir; mais c'est aussi le père d'Adélaïde, envoyant cette bonne bête chez maître Omont faire « tout ce qu'il commandera », et, six mois plus tard, comme il s'aperçoit qu'elle est enceinte, s'en allant de son pas tranquille chez le riche fermier pour arranger les choses à la satisfaction générale. Ce sont enfin les Fournel, qui, silencieux et graves, réveillonnent sur leur huche, où ils ont mis le cadavre du père, mort la veille. Ils sont là, mâchant avec lenteur, l'air navré, dans une morne hébétude. Quand on leur demande ce qu'ils ont fait du défunt, le mari lève le couvercle, se penche avec la chandelle pour éclairer l'intérieur du coffre. « J'avons qu'un lit, dit la femme. J'couchions avec le vieux auparavant. Depuis qu'il est si malade, j'couchons par terre. Quand il a été trépassé, j' nous sommes dit : Puisqu'il ne souffre pas, c'te heure, à quoi qu'ça sert de l' laisser dans l' lit? J' pouvons ben l' mettre jusqu'à d'main dans la huche, et j' reprendrons l' lit c'te nuit, qui s'ra si froide. »

Après Maupassant, voici Émile Zola. Nous ne saurions ici passer en revue tous les écrivains de l'école naturaliste qui ont eu l'occasion de décrire la vie et les mœurs rustiques. Mais ils se rattachent également à l'auteur de la *Terre*, et si la *Terre* souleva parmi les disciples de M. Zola certaine protestation des plus retentissantes, nous n'y en trouvons pas moins la matière de tout ce que le naturalisme publia depuis sur

le paysan. Romanciers, nouvellistes, ou fournisseurs du Théâtre-Libre l'ont débitée en tranches.

Fermant les yeux à la beauté qu'il y a chez le paysan, M. Zola n'a voulu voir que ses laideurs et ses vices. D'un bout à l'autre de la *Terre*, c'est un parti pris manifeste ; on le sent aux plus petits détails, aux noms mêmes que portent les personnages ou les lieux. Nous sommes dans la Beauce pouilleuse, et le « pays » s'appelle Rognes ; quant aux villageois, il y a Macqueron, il y a Bécu, il y a la Trouille. Du reste, le seul entre tous ces campagnards auquel M. Zola témoigne peut-être quelque sympathie est un paysan d'occasion, un ancien ouvrier, Jean, qui, à la fin du livre, quitte les champs pour reprendre du service. Si l'auteur de la *Terre* observa jamais les mœurs et les figures rustiques, son observation a été visiblement faussée par l'esprit de système. Théoricien d'un naturalisme exclusif, au paysan plus ou moins idéalisé dont George Sand traça un portrait encore idyllique, il veut opposer le *vrai* paysan, un être rudimentaire dont toute la vie se ramène à deux ou trois instincts bestiaux.

Il y avait souvent, dans les romans champêtres de ses devanciers, un type d' « innocent » qui symbolisait l'ingénuité primitive de la nature. Ce type était, à vrai dire, un tant soit peu conventionnel. Sait-on comment l'a renouvelé M. Zola ? L' « innocent » de la *Terre*, c'est Hilarion, grand et vigoureux garçon de vingt-quatre ans, mais bancal, la bouche tordue par un bec-de-lièvre, et d'une hideur de crétin. On nous le montre volant à sa sœur le peu qu'elle gagne pour se griser d'eau-de-vie, la battant comme plâtre lorsqu'elle ne veut pas se prêter à ses appétits lubriques. Puis, la pauvre fille morte, sa grand'mère le recueille : un

beau soir, il se jette sur elle, il la violerait, si, saisissant une hache, elle ne lui fendait le crâne. Tel est l'« innocent » de M. Zola.

Hilarion, dépourvu de toute malice, représente une innocence de brute. Mais les autres personnages du roman ne lui cèdent guère en bestialité. Le dur travail de la terre n'amortit point leurs sens : ces villageois, dès que la moisson ou le labour les laissent libres, ne songent qu'à paillarder. Il ne s'agit point d'amour. Chez eux, tout se réduit au besoin physique. L'amour naquit chez les oisifs qu'avait raffinés une culture artificielle. A la campagne on ne fait pas du sentiment. Le berger amoureux est un personnage d'opéra-comique.

Voyez de quelle façon Buteau se comporte avec sa belle-sœur. Tous deux, un jour, à l'heure de la sieste, se sont allongés l'un près de l'autre sur le bord d'un champ. Brusquement, voilà que Buteau saisit Françoise, et, ricanant d'un air fou : « Bête ! goûtes-y donc ! Lise n'en saura rien. » Françoise, qui a une rancune contre lui, ne le laisse pas faire, se défend, le repousse des mains et des pieds. Mais sa résistance ne fait qu'enrager Buteau. Il s'acharne dès lors après la fille, il la poursuit dans tous les coins, saute sur elle dès qu'ils sont seuls une minute ; et c'est toujours la même scène, courte et brutale, sans un mot : lui, l'empoignant sous la jupe, cherchant à la terrasser ; elle, les yeux noirs, les dents serrées, le faisant lâcher prise d'un grand coup de poing entre les jambes. Cette scène se répète dans la *Terre* de chapitre en chapitre, jusqu'à ce que Buteau parvienne, sur la fin du livre, à se contenter. Sa femme, elle-même, Lise, l'y aide. Chaque fois qu'une nouvelle attaque avait échoué,

c'est sur elle qu'il se vengeait, en la bousculant, en la rouant de coups. Elle commence par morigéner sa sœur ; puis, comme celle-ci s'entête à refuser, un jour que Buteau l'a sous lui, renversée et se débattant, Lise accourt à l'appel de son homme, saisit la jambe gauche de Françoise, l'écarte, reste assise dessus pendant qu'il besogne.

Si Françoise résiste à Buteau, elle est avec Jean de meilleure composition. Les paysannes, dans la *Terre*, n'ont pas plus de pudeur que les paysans. Ce ne sont partout que filles et femmes livrant leur corps sur les revers des fossés, derrière les meules, en plein champ. Lise a eu un enfant de Buteau avant le mariage ; Jacqueline, ancienne laveuse de vaisselle, s'est fait jadis trousser dans la paille par tous les valets de ferme, et maintenant, devenue servante-maîtresse chez le propriétaire de la Borderie, elle ne se refuse jamais un beau gas qui la tente ; la Trouille n'a pas encore quinze ans et court la campagne tantôt avec Nénesse, tantôt avec Delphin, parfois avec Delphin et Nénesse, chacun faisant à son tour le guet tandis que l'autre « rigole ». Celle-ci nous rappelle la petite Fadette à peu près comme Hilarion nous rappelait les « innocents » des églogues. Ainsi que Fadette, la Trouille est maigre et sèche. George Sand comparait Fadette à un grelet, et M. Zola compare la Trouille à une chèvre : chèvre ou grelet, toutes deux ont beaucoup de vivacité, de hardiesse et de malice ; parfaite serait la ressemblance, si seulement Fadette s'attardait avec Landry dans les fourrés, ou plutôt si elle jouait avec les deux bessons le même jeu que la Trouille avec Nénesse et Delphin. Mais George Sand écrivait de naïves pastorales.

Un des caractères les plus essentiels du paysan, c'est l'amour de la terre. Dans son œuvre puissante et systématique, M. Zola le marque fortement. Trois personnages surtout nous montrent ce trait de l'âme rustique, la Grande, le père Fouan et Buteau.

La Grande, sœur de Fouan, est une vieille, encore très droite, avec un nez long et mince, des yeux ronds, fixes, la tête décharnée d'un oiseau de proie sur un cou flétri et ridé, couleur de brique. Veuve de bonne heure, elle a chassé sa fille, qui s'obstinait à épouser un garçon sans terre, et, depuis la mort de son homme, elle dirige en personne la culture de ses vingt-cinq arpents, crainte et respectée de tous, ne sortant jamais qu'avec un gros bâton noueux, dont elle se sert pour taper sur les bêtes et sur le monde. Lorsque Fouan vient lui annoncer qu'il partage son avoir entre ses enfants : « Imbécile ! dit-elle ; faut être bête et lâche pour renoncer à la terre tant qu'on est debout. On m'aurait saignée, moi, que j'aurais dit non sous le couteau. » Sa fille et son gendre sont depuis longtemps morts de misère : elle laisse leurs enfants, Palmyre et Hilarion, crever à leur tour de faim, sans permettre même qu'on lui rappelle leur existence. Le curé a beau la menacer de l'enfer ; elle ne lui répond que par un mince sourire. Pourtant, après la mort de la jeune fille, elle voit un jour Hilarion porter un énorme fardeau ; cela la fait réfléchir. Le lendemain, elle prend l'innocent à son service. Ne lui donnant pour nourriture que de vieilles croûtes, elle le traite en vraie bête de somme, le bat, l'accable d'ouvrage, abuse de sa force de brute, l'attelle, dit-on, à la charrue.

Fouan, accablé par l'âge, fait, afin que la terre ne pâtisse pas, le partage de son bien. Ce bien, qu'il

a si âprement désiré avant la mort de son père, qu'il a cultivé plus tard avec un acharnement féroce, ce bien, qui est sa vie, il s'en sépare le cœur plein d'une sourde rancune. Moins sec que la Grande et moins avare, il sent pour la terre une sorte de tendresse passionnée, et cela lui fait mal de la voir qui se gâte, et il aime mieux tout lâcher que d'assister à ce massacre. Mais, après le partage, il a beau, devant les autres, se vanter de vivre en bourgeois, sans souci du froid et du chaud, n'ayant qu'à tourner les pouces : sous sa joie forcée, on devine l'ennui profond qui le ronge. Quinze jours plus tard, le voilà qui tombe malade, tellement il souffre de n'avoir plus le moindre bout de terre. A peine remis sur pieds, le bonhomme se fait céder un arpent par le père Saucisse en s'engageant à lui payer quinze sous chaque matin. Bêtise de vieillard débauché, lâchant ses derniers écus pour jouir encore d'une gueuse qui le trompe.

Cette terre, longtemps labourée sous le bâton, au profit du seigneur, convoitée pendant des siècles, et gagnée enfin, devenue leur chose, il n'est pas étonnant que les paysans l'aiment d'un amour farouche, avec je ne sais quelle joie sombre et jalouse de possession. Pour l'obtenir ou pour la garder, certains vont jusqu'au crime. Si Buteau viole Françoise, c'est, à vrai dire, par haine et par vengeance autant que par instinct lubrique : Françoise s'est fait rendre son bien, réuni jusqu'alors à celui de Lise, elle a épousé Jean Macquart, elle va avoir un enfant. Et, si Lise aide Buteau, c'est avec l'espoir qu'il fera avorter sa sœur en lui traçant sur le ventre trois signes de croix, comme l'enseigne la vieille Sapin.

Nous avons vu, dans Buteau, ce qu'est l'amour rus-

tique. Mais sa passion de la terre lui tient encore plus aux entrailles. Regardez-le fouillant ses champs d'un labour profond, tantôt brûlé par le soleil, tantôt traversé par la pluie, binant, hersant, se donnant tout entier à la besogne avec une ardeur maniaque, puis, lorsque les pièces ne demandent plus de travail, y retournant encore pour les voir, les caresser de l'œil, en faisant le tour, se baissant parfois et prenant une motte grasse qu'il écrase, qu'il laisse amoureusement couler entre ses doigts. Si tout va bien, il est gai, bon enfant, toujours le mot pour rire; mais si la terre souffre d'une mauvaise saison, il rentre, les poings serrés, furieux, prêt, sur le moindre prétexte, à tomber sur sa femme. Lorsque Françoise quitte la maison pour se marier avec Jean, la colère l'emporte, il voit rouge, il rêve confusément des violences, des assassinats, que la peur des gendarmes l'empêche seule de commettre. Puis, quand Lise a tué Françoise en la renversant sur une faux, c'est à son père qu'il en veut, au pauvre vieux Fouan retiré chez lui. Ce que coûte cette bouche inutile, Buteau rage d'en frustrer la terre. Il crie pour chaque tartine coupée trop épaisse : « Est-ce que vous êtes bon à quelque chose? Vous mangez, v'là tout!... » Le vieillard, jadis, a désiré la mort de son père. Que Buteau maintenant désire la sienne, il n'en marque point d'étonnement. C'est naturel. Quand on ne peut plus travailler la terre, on ne mérite plus que la terre vous nourrisse; six pieds de tombe, voilà ce qu'elle vous doit.

Le roman de M. Zola, œuvre forte, œuvre réelle, n'est pas une œuvre vraie, parce qu'il ne montre qu'une part de la vérité, parce qu'il exclut de la vie paysanne tout élément de noblesse, de vertu, de gran-

deur. Mais nous avons eu, dans ce dernier quart de siècle, des romanciers champêtres qui n'appartiennent à aucune école et ne subordonnent leurs observations à aucune vue systématique. Citons entre autres, Ferdinand Fabre, avec les *Courbezon*, *Mon oncle Célestin*, le *Chevrier*, *Barnabé*, *Xavière*, Alphonse Daudet pour son *Arlésienne*, M. Pouvillon, avec *Césette*, *Jean-de-Jeanne*, l'*Innocent*, M. Theuriet, dont les récits champêtres, un tant soit peu complaisants, ont beaucoup de charme, M. Jules Renard, l'auteur d'études précises et caractéristiques, M. René Bazin, que la *Terre qui meurt*, son dernier ouvrage, suffit à mettre en bonne place. Tous ces écrivains méritent vraiment le nom de réalistes ; ils ont, chacun à sa manière et suivant son tour d'esprit, retracé la vie paysanne avec exactitude, ils en ont rendu un tableau complet, où, comme dans la réalité, le mal se mêle au bien.

Rappelez-vous, par exemple, la *Césette* de M. Pouvillon. *Césette* n'a rien de commun avec la *Terre*. Mais pourtant les personnages que l'auteur met en scène dans cette églogue sont de vrais paysans. Nous retrouvons chez eux, plus ou moins marqués, les vices de l'âme villageoise, notamment cette avarice que M. Zola, chez la Grande et chez Buteau, peint avec une telle crudité. Voici Guiral, le maître du Ramaïrel. Quand Césette se présente à la ferme, regardez-le toisant sa nouvelle pastoure, qui lui semble bien chétive, « comme s'il se fût agi d'une agnelle ou d'une génisse en champ de foire, plus attentivement peut-être, l'affaire étant de conséquence et l'usage ne permettant pas de s'assurer autrement que par les yeux des qualités et des tares du bétail humain. » Une seule et unique chose au monde l'intéresse : hors de la cul-

ture, néant, plus de Guiral. Voici le héros même du livre, Jordi le bouvier ; après s'être quasiment engagé avec Césette, il l'abandonne pour cette fière Rouzil, la fille la plus riche du pays, qui s'est jetée dans ses bras. Et Jordi n'aime point Rouzil ; mais, tout en conduisant les bœufs, il regarde, par delà le mur du jardin, ces terres du Ramaïrel, prairies dans le bas, vignes et labours au-dessus, qu'elle lui apportera en dot. Tout ça, à lui ! Des frissons de plaisir le secouent. Et, si l'image de Césette trouble un peu sa joie : « Ah! tant pis! se dit-il. La petite trouvera bien un autre galant! » On sait comment finit l'histoire : par les fiançailles de Césette et de Jordi, qui se marieront à la Noël. Mais, dans le moment même où ils viennent de s'accorder, écoutez leur conversation. Quelle espèce de brebis tiendront-ils aux Amarines, voilà ce qui les préoccupe. « Celles du Ségala, demanda Jordi à Césette, combien en veut-on ? — Nous ne les aurons pas à moins de deux pistoles. — Deux pistoles, répéta Jordi très sérieux, deux pistoles pour une brebis, c'est beaucoup d'argent. » Et là-dessus se termine l'idylle.

Les romans de Ferdinand Fabre nous montrent des types de campagnards qui ne le cèdent guère à ceux de la *Terre*. Dans *Barnabé*, la Combale, créature revêche et têtue, que l'avarice a desséchée; dans *Xavière*, Benoîte Oradou, et, dans *Mon oncle Célestin*, la Galtière, deux mégères d'autant plus abominables que la fille de l'une et la belle-fille de l'autre supportent leurs injures, leurs mauvais traitements, leurs coups même avec plus de patience et d'angélique douceur. Et, dans les *Courbezon*, ce sont Fumat et Pancol, l'un auquel son beau parler a valu le surnom de l'Avocat, paysan cupide et sournois, qui, pour ar-

river à ses fins, intrigue, ruse, complote, et jusque sur l'abbé Courbezon, ce saint homme, répand d'atroces calomnies, — l'autre qu'on appelle le Sanglier, d'une laideur grotesque et terrible, avec son front étroit, dur, ses petits yeux, son nez épaté, ses lèvres lippues que des dents mal plantées projettent en avant, sorte de brute féroce, dont l'amour peut bien transfigurer à certain moment la difformité, mais que sa furieuse jalousie fera un assassin.

Tous les campagnards ne sont pourtant pas des Fumat ou des Pancol ; et, sans dissimuler ce que l'âme paysanne peut avoir d'égoïste, de grossier, de bestial, nos réalistes modernes représentent aussi ce qui en fait la beauté, plus souvent austère et fruste, quelquefois délicate et charmante. Si l'on aurait tort de prêter au paysan je ne sais quelle sentimentalité factice, il ne faut pas le borner tout entier dans l'existence animale. Croirons-nous que la poésie des champs, par exemple, le laisse insensible? Certes il y a maints campagnards pour qui les moissons, les prairies, les bois, ne représentent que des sacs d'écus. Mais il y en a aussi que touchent obscurément l'harmonie des couleurs, la grâce des contours, que leur travail et leurs soucis n'empêchent pas de refléter dans leur âme la beauté mystérieuse des choses. Les chansons rustiques, d'un accent parfois si pénétrant, nous révèlent le secret de cette âme, nous traduisent ses contemplations, ses rêves, ses mélancolies, tout ce que la nature même lui inspire de tendre et de grave. « Je suis né à la campagne, dit Eran, dans le *Chevrier*, et je prends plaisir aux arbres, aux belles herbes, et mêmement aux rochers de notre Larzac... Puis, sans parler de la beauté de ce qui vient de la terre, comme

fleurs et plantes, ou qui tombe de la main de Dieu, comme oiseaux et chèvres, combien ces choses et ces êtres ne sont-ils pas plus doux que les humains ! » Quand Félice vient de lui apprendre qu'elle aime Frédéry, il s'enfuit aux champs, la mort dans l'âme, et, tout du long étendu sous un chêne, il oublie un instant son désespoir en regardant les pinsons voltiger de branche en branche parmi le bruissement des jeunes feuilles qu'émeut la brise matinale.

L'amour de la terre peut bien être, chez certains, une passion sauvage et brutale, qui les entraîne parfois jusqu'au crime. Mais nos romanciers champêtres ne mentent pas sans doute quand ils nous en montrent chez d'autres la noblesse et la grandeur. De retour de Montauriol, où son travail était de mener les bêtes à l'abattoir, Jean-de-Jeanne, à peine a-t-il mis le pied sur le bien de la Sérène, ôte sa blouse, jette son chapeau à terre, et, gaîment, d'un geste adroit, empoigne les javelles et les serre en gerbes, heureux de sentir l'air des champs qui gonfle sa poitrine, redevenu avec joie un ouvrier de la terre, et ne pensant même pas, pour le moment, à sa chère Judille, qui lui fait passer les liens (*Jean-de-Jeanne*). Eran, lorsque la vieille Fontenille l'a pris à son service, se sent mal au cœur en voyant le domaine en friche, les bêtes mal tenues. — « Hériteras-tu de la ferme, lui dit Françon, pour en montrer si grand souci ? — La ferme, répond-il, appartient à la Fontenille, et, après elle, à son neveu, Jean Bernardel; mais la terre, Dieu l'a faite pour tout le monde... N'étant pas cultivée, la terre est malheureuse ici, et je ne puis m'accoutumer à cela » (*Le Chevrier*). Chaque soir, Lumineau, le métayer de la Fromentière, sort sur le pas de sa porte et respire le

frais avant de se coucher. Dans la brise tiède passent le parfum et le tressaillement des végétaux, les germes mêlés de poussière, les cris d'innombrables bêtes qui chantent dans les forêts de l'herbe. Et Lumineau, buvant l'air où flotte l'âme de sa Vendée, sent frémir en lui-même l'amour du sol héréditaire qu'il n'aurait pas pu exprimer sans doute, mais dont il est pénétré cependant jusqu'à la moelle des os (*La Terre qui meurt*).

Il y a aussi des vertus qu'enseigne le travail rustique, des sentiments graves et pieux que fait naître, qu'entretient au cœur du paysan sa communion incessante avec la nature. Même de notre temps, tout n'est peut-être pas rêve de poète en ces tableaux de la vie champêtre si souvent reproduits depuis Lucrèce et Virgile. « Le laboureur, ouvrant la terre avec la charrue, nourrit sa patrie, ses enfants, ses bœufs qui l'ont bien gagné. Son toit chaste garde la pudeur. C'est là que la religion est en honneur et que les pères sont respectés, c'est parmi les laboureurs que la Justice, prête à quitter la terre, a laissé la dernière trace de ses pas. » On peut nous peindre les paysans obtus et routiniers, mais on peut aussi nous montrer la sainteté de la tradition, la grandeur des antiques disciplines que maintient la vie rustique. On peut nous peindre les paysans âpres au gain, durs et secs, mais on peut aussi nous montrer leur endurance, leur labeur opiniâtre, leur frugalité de mœurs. Et enfin l'on peut nous peindre des paysans chez lesquels l'amour se réduit à un instinct bestial, mais on peut aussi nous montrer, comme dans *Césette*, ce qu'il a sans doute de plus frais et de plus pur en une âme simple, ou, comme dans le *Chevrier*, comme dans l'*Arlésienne*, ce qu'il a de plus profond, de plus tenace,

de mortel, quand la solitude et l'absence de diversion le tournent en idée fixe, le rendent maître de tout l'esprit et de tout le cœur.

Il serait trop long de faire voir par des exemples comment Ferdinand Fabre, M. Pouvillon, M. Bazin, ont su, sans sortir de la réalité, nous tracer de la vie et des personnages rustiques un portrait qui n'a rien de commun avec les paysanneries féroces ou obscènes de certains naturalistes. Mais, si l'espace nous manque pour cette étude, je voudrais citer au moins une scène de l'*Arlésienne*, celle où le vieux pâtre Balthazar se retrouve en présence de la mère Renaude. Dans la maison où il servait jadis, Balthazar se prit de passion pour la femme du maître. Un jour, elle lui dit : « Berger, va-t'en... Maintenant, je suis sûre que je t'aime. » Et il s'en alla, la mort dans l'âme. Cinquante ans après, Balthazar et la Renaude se revoient pour la première fois. Tous deux, fidèles à leur devoir, l'ont été à leur amour. « Oh ! oui, il nous en a fallu, du courage, dit Balthazar ; que de fois, en menant mes bêtes, je voyais la fumée de votre maison qui avait l'air de me faire signe ! — Et moi, dit la mère Renaude quand j'entendais crier tes chiens et que je te reconnaissais de loin avec ta grande cape, il m'en fallait, de la force, pour ne pas courir vers toi ! Enfin, maintenant notre peine est terminée, et nous pouvons nous regarder en face sans rougir... Balthazar !... — Renaude ! — Est-ce que tu n'aurais pas de honte à m'embrasser, toute vieille et crevassée par le temps, comme je suis là ?... — Oh ! — Eh ben ! alors, serre-moi bien fort sur ton cœur, mon brave homme. Il y a cinquante ans que je te le dois, ce baiser d'amitié. » C'est là une des plus belles scènes de la pièce en sa grandeur simple, en son

pathétique sobre et profond. Et qui oserait dire que cette figure de Balthazar ne soit pas bien rustique, que ce qu'elle a de haut, de grave, de naïvement auguste, ne s'accorde pas avec le caractère d'un berger? La montagne, où il passe la moitié de l'an, seul avec ses bêtes, lui a sans doute inspiré au cœur cet amour pieux et fervent ; et c'est elle aussi qui l'a rendu assez courageux, assez fort, pour dominer sa passion. « Dans quelques jours, dit-il au malheureux Frédéri, je vais partir dans la montagne ; viens avec moi... tu verras comme on est bien là-haut. C'est plein de sources qui chantent ; et puis, des fleurs, grandes comme des arbres, et des planètes, des planètes !... »

Il n'est pas tellement faux de dire que, même si les paysans ont leurs vices propres, la campagne reste de nos jours l'école de beaucoup de vertus, qu'elle entretient la santé de l'âme comme celle du corps. Chez les paysans se trouve la force, la réserve solide de notre race. Ce sont eux dont les vigoureuses recrues infusent sans cesse une sève nouvelle à la bourgeoisie, vite corrompue et épuisée. Il y a certes quelque complaisance dans le portrait que nous en font maintes bucoliques. Mais, si les paysans étaient tels que les montrent certains réalistes, on se demande comment la société française trouverait encore chez eux de quoi réparer, à chaque génération, ses pertes et ses déchets.

LES « VIERGES FORTES » (1)

Deux sœurs, Frédérique et Léa, subissant l'influence d'une femme supérieure, Romaine Pirnitz, embrassent avec enthousiasme la cause féministe. En Angleterre, où Romaine les a envoyées pour faire leur apprentissage, elles logent dans la même maison que Georg Ortsen, jeune Finlandais fervent et candide. Toutes deux se sont promis d'être des *vierges fortes*, de se dévouer entièrement à la défense et à l'éducation de leur sexe. Malgré ce vœu, Léa, aimée de Georg, lui donne son cœur; et Frédérique, si ferme soit-elle, réprime avec peine les élans du sien. Après quelques semaines d'une communion tout immatérielle, un baiser, dans lequel Léa met ingénument l'ardeur de sa jeunesse, révèle à la jeune fille cette volupté de la chair qui lui a toujours apparu comme une flétrissure. Affolée, elle quitte Georg sans le revoir, supplie Frédérique

(1) *Frédérique, Léa*, par M. Marcel Prévost, 2 vol. (Lemerre, éditeur).

de la protéger contre elle-même ; et les deux sœurs regagnent en hâte Paris, où Romaine rend à Léa le courage et la foi. Quand Georg vient y chercher sa fiancée, elle le suivrait pourtant, si Romaine ne la retenait pas. Georg part seul, et Léa, embrassant avec passion sa mère spirituelle : « Merci, lui dit-elle, vous m'avez sauvée ! »... A Paris, Romaine, aidée de quelques vierges fortes, ses disciples, entre lesquelles Frédérique et Léa, fonde une École des arts de la femme, qui doit être pour la cause féministe un puissant instrument de propagande. Par malheur cette école ne tarde pas à échouer contre le mauvais vouloir des autorités officielles et les intrigues du parti clérical. Il faut quitter l'œuvre à peine entreprise. C'est d'ailleurs le moment qu'attend Léa pour se reprendre. Depuis que Georg est parti, elle essaie en vain de l'oublier ; le souvenir, toujours présent, de leurs fiançailles mystiques, du baiser même qui lui a fait pressentir les ivresses de l'amour, poursuit la jeune fille, trouble son cœur et sa conscience. Elle finit, après de cruelles luttes, par se décider à rejoindre Georg. Mais ces luttes l'ont épuisée, et, quand elle le retrouve, ce n'est guère que pour mourir dans ses bras.

Il fallait résumer en quelques lignes le sujet du livre, quitte à compléter une trop brève analyse lorsque la discussion de certains points nous y obligera. Mais ce que je veux dire avant tout, c'est que les *Vierges fortes* sont quelque chose de très beau. Par l'ampleur et la flexibilité de la composition, qui laisse aux événements leur libre cours et aux acteurs leur jeu naturel, qui admet les épisodes les plus divers sans que nous perdions jamais de vue le sujet. Par la peinture des lieux où l'action se passe ;

il y a là maints paysages exquis, ceux, en particulier, de la banlieue londonnienne, si frais, si gracieux, si bien faits pour servir de cadre à une idylle amoureuse. Par la vérité des personnages, non seulement leur vérité extérieure et pittoresque, mais aussi leur vérité psychologique, et non seulement de ceux qui sont au premier plan, Romaine, Léa, Frédérique, Georg, mais aussi des figures secondaires ou même tout adventices. Par le courant facile et continu du récit, et, en même temps, par la variété des scènes à travers lesquelles il se développe, là familier, là grave, tendre, pathétique, toujours admirable de ressemblance avec la vie (1). Enfin, — malgré le renom de complaisant moraliste que certains autres livres ont pu valoir à M. Prévost, — par ce qu'a celui-ci d'élevé, de pur, et de chaste jusque dans la passion.

Quant au sens et à la portée de l'œuvre, c'est là-dessus qu'il faut, comme on dit, faire des réserves. D'abord nous nous demandons pourquoi M. Prévost restreint son sujet à ce qu'il appelle les vierges fortes. N'était-ce pas nous donner du féminisme une idée fausse, et, quelque hauteur d'esprit et de caractère qu'on prêtât à ses héroïnes, ne nous le montrer que par des côtés étroits, sectaires, fanatiques? Car enfin le vrai féminisme, M. Prévost lui-même le déclare soit en son nom, soit par la bouche de Romaine Pirnitz, ne consiste pas du tout dans l'exclusion de l'homme. Il ne tend point à séparer les deux sexes, il tend à

(1) Je citerai par exemple les amours de Léa et de Georg, la scène où Duramberty offre à Frédérique d'être sa femme, l'entrevue de Frédérique avec son père, les deux ou trois chapitres de chez Rémineau, toute la fin de *Léa*, un peu longue peut-être, etc.

rendre leur union plus intime. Or le sujet unique du roman, c'est le duel d'un sexe contre l'autre : Léa restera-t-elle la vierge forte ou bien cédera-t-elle à l'amour? Et cela sans doute suffit pour faire un beau livre. Seulement, puisque M. Prévost voyait, tant de pages de son œuvre l'attestent, ce que la cause féministe, même si beaucoup de ses adeptes la discréditent par leurs exagérations saugrenues, peut avoir de salutaire, de noble et de grand, on regrettera que l'action de son roman porte sur un point tout spécial, et sur un point étranger ou plutôt contraire au véritable esprit du féminisme.

Admettons maintenant le sujet tel que M. Prévost l'a circonscrit. Romaine Pirnitz veut grouper autour d'elle quelques femmes d'élite qui l'aideront dans son œuvre, qui seront comme les apôtres du nouvel évangile. Pour affranchir la femme, il faut briser les deux chaînes par lesquelles l'homme la tient en servitude, celle de l'argent et celle de l'amour : l'argent, que l'homme gagne et dont il la fait vivre; l'amour, sorte de lutte où elle subit la loi du plus fort. Lorsque toutes les femmes auront les moyens de se suffire, la chaîne de l'argent sera brisée. Quant à la chaîne de l'amour, peu de femmes sans doute la briseront. Pourtant, sans même compter celles qui, condamnées au célibat par les nécessités sociales, pourraient mieux faire apparemment que de languir dans une résignation chagrine ou dolente, n'en est-il pas qui, d'elles-mêmes, voudront s'affranchir de l'homme pour consacrer leur vie à la mission féministe? Romaine Pirnitz en a trouvé quelques-unes, et ce sont là les vierges fortes.

Mais quelle leçon, quelle moralité se dégage du

roman? Certes, aucun féministe n'a jamais nié que la véritable vocation de la femme ne soit l'amour, le mariage, la famille ; et Pirnitz, qui n'ambitionne que de former pour l'apostolat une toute petite élite de femmes exceptionnelles, est la première à célébrer les devoirs et les vertus de l'épouse. Il s'agit seulement de savoir si la religion féministe aura ses prêtresses, si cette élite des vierges fortes pourra se passer de l'homme. Et nous remarquions tout à l'heure qu'on fait déjà tort au féminisme en semblant le borner là ; ne lui fait-on pas un tort bien plus sensible en nous montrant les vierges fortes, qui prétendent libérer leur sexe, incapables de se libérer elles-mêmes ?

Or, que M. Prévost le veuille ou non, c'est bien le sens de son livre. Toutes les vierges fortes, non seulement Léa, mais Duyvecke, Geneviève, Daisy, mademoiselle Heurteau, cèdent, chacune pour des motifs divers, au pouvoir de l'homme. Il n'est pas jusqu'à Frédérique qui n'ait sa défaillance. Si elle se ressaisit, si elle parvient à dominer ses sentiments, songez qu'on nous la présente comme un type de raison, de sagesse, de haute constance ; songez aussi qu'un concours de fatalités impérieuses, dans le détail desquelles nous fait entrer l'auteur, l'a de bonne heure, presque enfant, révoltée contre la tyrannie masculine. Et pourtant, ennemie-née de l'homme, elle subit un moment l'attraction de Georg, éloigne Léa de lui non moins par jalousie que par intransigeance féministe. Seule, Romaine mérite le nom de vierge forte que M. Marcel Prévost donne pour titre à son livre et qui semble presque une ironie. Et qu'est-ce que Romaine ? Cette grande missionnaire du féminisme, à laquelle la ferveur de sa foi et la beauté de son âme prêtent une

telle puissance de séduction, n'a pas un corps de femme ; chétive, malingre, presque difforme, l'amour, si elle essaie d'en concevoir l'idée, ne peut lui inspirer, comme elle le dit, que de l'épouvante et du dégoût. Et ainsi elle n'est la vierge forte que pour être une vierge infirme.

Il y a dans le roman deux points distincts que nous devons examiner tour à tour.

Premier point : les vierges fortes échouent dans leur œuvre pédagogique. Est-ce à dire que la femme soit incapable de mener à fin, sans le secours de l'homme, une tâche sérieuse? Non, car cet échec ne saurait leur être imputé. Elles administrent « en perfection », l'auteur le fait dire à un de leurs adversaires ; et elles sont en outre des éducatrices admirables. Ce qui les fait échouer, c'est une coalition de préjugés et de défiances, ce sont de perfides manœuvres sur lesquelles M. Prévost lui-même nous renseigne abondamment. Eussent-elles réussi en se ménageant l'appui du sexe fort, en acceptant la protection d'un homme énergique? L'auteur nous le laisse entendre. A vrai dire, si elles sont obligées d'abandonner leur entreprise, ce n'est que faute de ressources ; et si les ressources leur manquent, c'est parce qu'une spéculation malheureuse a ruiné la vieille demoiselle qui soutenait jusqu'alors leur œuvre de son argent. Y a-t-il là, je le demande, rien qui ne soit fortuit? Y a-t-il là rien qui touche au véritable sujet, à la question même des « vierges fortes » ?

Second point, de beaucoup le plus important. Les vierges fortes n'échouent pas seulement dans leur tâche pratique, elles déchoient aussi de leur vocation. Or, comme leur échec s'expliquait par des circons-

tances tout occasionnelles, de même leur déchéance s'explique par des particularités de caractère ou de tempérament qui laissent à la thèse générale bien peu de valeur. Si M. Prévost voulait montrer que la femme ne saurait vivre sans l'homme, il s'est fait vraiment trop beau jeu en inventant des héroïnes de sa façon qui rendent cette thèse suspecte par leur complaisance même à la confirmer.

Léa est une imaginative, une sentimentale. Tout en elle nous indique, dès le début, que sa vocation, superficielle et factice, ne résistera pas au premier appel de l'amour. Faut-il parler de mademoiselle Heurteau? Elle n'a jamais vu dans le féminisme qu'un moyen de parvenir. Duyvecke, pendant sa vie pure et laborieuse d'étudiante, s'est attachée au petit Gaston Rémineau, fils d'un voisin veuf, et, comme l'enfant souffre loin d'elle et dépérit, elle finit par épouser le père. Et nous ne lui en faisons certes pas un reproche. Seulement nous trouvons, encore une fois, que M. Prévost se donne facilement gain de cause. Car enfin il peut y avoir des vierges fortes qui ne trouvent sur leur chemin ni un enfant tel que Gaston, ni un veuf tel que Rémineau. Et d'ailleurs, quelle vierge forte est-ce donc que Duyvecke? La bonne fille écrit à Romaine, sur le moment de se marier : « Une voix intérieure m'a toujours dit : Rien n'est meilleur que d'avoir un mari et beaucoup d'enfants. » Restent Daisy Graggs et Geneviève Soubize. Daisy, que l'auteur fait mère adoptive de Geneviève comme il faisait Duyvecke mère adoptive du petit Rémineau, n'a, pas plus que Duyvecke, la vocation féministe. « Notre œuvre? Notre école? Nos élèves? dit-elle à Frédérique lorsque Geneviève vient d'être mise en prison. Vous ne com-

prenez pas que je donnerais toute votre école et toutes les écoles de la terre pour qu'un seul cheveu de ma chérie fût épargné ? » Sans doute, M. Prévost a voulu montrer en elle, ainsi qu'en Duyvecke, le sentiment maternel persistant jusque chez la prêtresse féministe. Mais toutes les femmes qui ne sont pas mères adoptent-elles donc un enfant? Ne saurait-il y en avoir chez lesquelles l'instinct d'amour trouve à se satisfaire dans le service d'une grande cause? Et, s'il y en a, comment l'auteur n'a-t-il pas pris parmi elles ses vierges fortes? Quant à Geneviève, son cas est plus spécial encore que celui des autres. Fille d'alcooliques invétérés, névropathe elle-même, Geneviève a, depuis la nubilité, des crises d'hystérie. Et je veux bien que, comme le dit un spécialiste de la Salpêtrière, ce soit le sexe qui la travaille. Seulement il la travaillerait beaucoup moins, je suppose, si elle n'était pas vraiment une malade, un « sujet » d'hôpital. Et que prouvera l'auteur en la jetant dans les bras de l'homme? Tout simplement ceci : qu'une fille hystérique n'a pas en soi l'étoffe d'une vierge forte.

Je ferais tort à M. Marcel Prévost en laissant croire, — mais ne serait-ce pas un peu sa faute ? — que les *Vierges fortes* sont un livre antiféministe. Jusqu'ici M. Prévost avait peint des femmes qui ne ressemblent pas du tout à sa Frédérique ni même à sa Léa. Il semblait d'ailleurs ne voir dans « notre compagne » qu'une créature impulsive, esclave de ses sens, frivole et fantasque, incapable de se gouverner, et qui, pour son bien, doit subir la domination de l'homme. Dirai-je qu'il s'est converti au féminisme ? Non, assurément ; et le sujet de sa nouvelle œuvre suffit pour en témoigner, puisqu'elle nous montre après tout l'incapacité

de la femme à se libérer du joug masculin. Cependant il y a dans les *Vierges fortes* autre chose, et même quelque chose d'assez *autre* pour en modifier le sens. Là, je crois, est la plus grave critique qu'on puisse y faire ; mais je regretterais qu'elles ne l'eussent pas méritée. M. Prévost veut sans doute que nous appliquions à son œuvre les paroles de Romaine sur le roman où la sœur de Georg Ortsen met en scène une martyre du féminisme : « Votre livre servira la vérité, il appellera l'attention des foules sur le problème de l'affranchissement. Peut-être même, étant un livre de doute et d'émotion plus que de doctrine, il sera plus efficace. » Ce que nous trouvons d'équivoque dans les *Vierges fortes* vient d'une contradiction perpétuelle entre la thèse que nous indiquions tout à l'heure et les sympathies visibles de l'auteur pour l'œuvre de ses héroïnes. En somme, je ne pense pas que les féministes aient à se plaindre de ce roman.

Prenons même l'histoire de Léa. On peut bien croire que l'auteur a voulu nous montrer en elle la victime d'un féminisme aveugle et fanatique. Mais qu'aurait été Léa, si Frédérique ne l'avait pour ainsi dire captée dès l'enfance, si Romaine n'était pas survenue pour lui inspirer sa foi ? Elle-même nous le dit : « Une petite chose très vile... très misérable... une fille de Paris comme il y en a tant d'autres. » Et plus tard, tout près de sa fin, à Romaine, craignant qu'elle ne regrette d'avoir tenté l'impossible : « Non », répond-elle, après avoir longuement réfléchi. Sous quel jour d'ailleurs M. Prévost nous présente-t-il son histoire ? A vrai dire, si Léa n'est pas une vierge forte, elle est le symbole de « l'Ève future ». Par son union avec Georg se réaliserait l'idéal féministe. « Ce que l'huma-

nité masculine et l'humanité féminine devaient souffrir durant une longue suite d'années, de siècles peut-être, pour s'élever jusqu'à la conquête de leurs droits égaux, ils l'avaient souffert, eux, dans le court cycle de leur jeunesse. Ils étaient mûrs de toute la maturité des générations successives », etc. (Voir la suite, pages 496 sqq.) Que parlions-nous de déchéance ? Léa forme avec Georg le premier couple de la Cité plus ou moins prochaine où la femme affranchie doit être l'égale de l'homme, où l'amour, loin de sacrifier un sexe à l'autre, doublera leur puissance commune.

Si M. Prévost avait voulu glorifier le féminisme, il aurait, je pense, choisi un autre sujet. Mais, s'il avait fait une œuvre antiféministe, il aurait traité son sujet tout autrement. Nous le sentons, en maintes pages du livre, sympathique à la cause féminine. Cela se voit jusque dans les plus petits détails. Rappelez-vous par exemple ce qu'il nous dit des écolières confiées aux vierges fortes. En moins d'un an, les voici transformées. Elles étaient gauches, sournoises, dépourvues de toute individualité ; et maintenant on les reconnaît dans tout le faubourg rien qu'à leur air de franchise et de décision. M. Prévost ne craint pas d'intervenir plus d'une fois pour célébrer en son nom même l'œuvre des féministes et pour leur promettre l'avenir. Mais, sans parler de Frédérique, qui reste jusqu'à la fin le type de la vierge forte, il est bien certain qu'un ennemi du féminisme ne l'aurait point symbolisé dans une femme telle que Romaine Pirnitz.

Non que Romaine soit à l'abri de tout reproche. Elle a tort assurément d'user de son influence sur Léa pour l'empêcher de suivre Georg. Pourtant on a vu que Léa elle-même, sur son lit de mort, ne l'en blâme point,

et que M. Prévost nous présente d'ailleurs la jeune femme comme une élue, non comme une victime (1). Quoi qu'il en soit, Pirnitz, dont je peux dire qu'elle est l'âme du livre, porte dans le féminisme, avec son généreux enthousiasme, une netteté d'esprit et une ferme modération bien faites pour nous gagner à sa cause. Et, après tout, qu'est-ce qui marque la véritable signification des *Vierges fortes?* Laissons la partie romanesque, anecdotique, et ne retenons que ce qu'elles renferment de général sur la question féministe. Si nous les envisageons ainsi, le morceau capital est un discours prononcé par Romaine à l'inauguration de l'École. Admirable d'éloquence, d'une éloquence simple, grave, fervente, le discours de Romaine l'est aussi pour la justesse et la précision des idées. Tout le féminisme s'y résume, non pas seulement un féminisme économique qui veut assurer à la femme le droit et les moyens de gagner son pain, mais ce féminisme supérieur dont le principe est de traiter la femme comme une personne, une volonté, une conscience, et l'objet, de l'élever en vue d'elle-même et de l'humanité, non plus en vue de l'homme, non plus en vue d'un homme.

(1) C'est une autre féministe, Herminie Sanz, la première collaboratrice de Romaine, qui tempère sur ce point (p. 71 sqq.) le féminisme intransigeant de son amie.

SAINTE-BEUVE ET TAINE

ET LA CRITIQUE CONTEMPORAINE

La vie et l'œuvre de Taine ont fait en ces derniers temps le sujet de plusieurs études, soit chez nous, soit à l'étranger; et, voilà huit jours, paraissait le second tome de sa correspondance. En appréciant Taine comme critique, on ne peut marquer la place qu'il occupe à ce titre dans l'histoire de notre littérature sans le comparer avec Sainte-Beuve, son prédécesseur immédiat. Mais Sainte-Beuve lui-même, qui avait été quelque temps éclipsé par des critiques plus décisifs et plus impérieux, semble aujourd'hui revenir en honneur. Tout dernièrement encore, un universitaire très diligent publiait la *Table alphabétique* des matières contenues dans les *Lundis*, *Nouveaux Lundis*, et divers *Portraits;* et de cet utile volume, bien vite épuisé, se fait déjà un nouveau « tirage ». Peu après la mort de Sainte-Beuve, il y avait eu contre lui je ne sais quelle réaction : séduits,

ou plutôt opprimés par les tranchantes formules du dogmatisme pseudo-scientifique, beaucoup ne voyaient plus dans son œuvre que celle d'un ingénieux amateur. Il semble maintenant que nous assistions à un mouvement tout contraire. L'influence de Taine, longtemps dominante, paraît s'affaiblir de plus en plus ; et tout ce qu'il perd, Sainte-Beuve le regagne. C'est, je crois, au grand profit de la critique.

Pour voir jusqu'à quel point Taine prévalait récemment sur Sainte-Beuve, nous n'avons qu'à consulter les récents historiens de notre littérature.

Dans la grande *Histoire de la Littérature française* en huit volumes, parue il y a quelques années, deux de ces volumes, qui ont chacun neuf cents pages environ, sont consacrés au dix-neuvième siècle. Or, Sainte-Beuve occupe six pages du premier, six pages tout juste, sur lesquelles deux, ou guère moins, nous avertissent qu'il s'est trompé (je ne le crois pas, pour ma part) en considérant les poètes de la Renaissance, Ronsard et du Bellay, comme des devanciers lointains du romantisme. Et l'auteur de l'article nous renvoie d'ailleurs au tome suivant. Mais, tandis que Taine y a quinze pages, c'est à peine si Sainte-Beuve en a une et demie, où l'on nous le montre dépassé par le mouvement général de la critique.

Dans le livre si justement estimé de M. G. Lanson, six pages à Taine, deux à Sainte-Beuve ; et M. Lanson, ne faisant sur celui-là certaines réserves que « pour le définir, non pour l'amoindrir », signale tout d'abord, chez celui-ci, « une puissance de création médiocre, de la jalousie à l'égard des grands contemporains, un déplaisant parfum de servilité, un goût de commérages et d'investigations scabreuses

où l'on devine que, sous prétexte d'exactitude historique, se satisfait une imagination inapaisée de vieux libertin. » Au reste, il veut bien reconnaître chez l'auteur des *Lundis* l'intelligence la plus fine. Mais, uniquement curieux de biographies individuelles, son œuvre, quelque « étonnantes » que soient ces biographies, n'aurait, paraît-il, aucune « portée scientifique » ; — et voilà qui sert de transition pour passer à Taine.

Citerai-je encore le jugement de M. Brunetière? Après avoir, dans une étude sur la *Méthode évolutive*, rappelé cette boutade de Flaubert, que la critique « est tout au plus à son aurore », — cette aurore, affirme-t-il, « c'est avec Taine qu'on l'a vue se lever ». Et dans le *Manuel de la Littérature française*, il conclut son article sur Sainte-Beuve en lui déniant toute philosophie, puis nous renvoie à Taine pour faire la différence entre un dilettante et un philosophe.

Voilà le grand mot lâché : Taine a l'esprit philosophique et Sainte-Beuve ne l'a pas. Je me demande si l'on distingue bien l'esprit philosophique avec l'esprit de système. Ce n'est point la même chose. C'est, en un certain sens, tout le contraire ; et la grande supériorité de Sainte-Beuve tient justement à sa défiance des systèmes, qui fait de lui, dans la meilleure acception du mot, le plus « philosophe » entre nos critiques.

Sans doute, un système peut en imposer par son unité. Mais qu'est-ce, à vrai dire, sinon une idée qu'aucune autre idée ne corrige? Cette idée unique préoccupe l'esprit, lui cache tout ce qui la démentirait, tout ce dont elle ne saurait rendre compte. Et ainsi l'unité par laquelle le système en impose est

arbitraire et factice. Ce n'est pas seulement l'*homme d'un seul livre* qui doit nous inspirer de la défiance, c'est aussi l'homme d'une seule idée, l'homme d'un système ; car son système lui ôte toute liberté et toute équité. De Taine et de Sainte-Beuve, le véritable philosophe n'est pas Taine. Un logicien, voilà Taine, un architecte de syllogismes, un scolastique qui croit asservir le monde et la vie à ses raides catégories. Le véritable philosophe est Sainte-Beuve, parce que Sainte-Beuve répudie les formules trop étroites pour s'accommoder à la multiplicité des phénomènes sans cesse variables, parce qu'aucun système ne gêne son observation ni ne pèse sur son jugement.

Mais faut-il croire que, comme on le prétend, le système de Taine l'ait mis sur la trace de vérités nouvelles? Je ne vois pas, quant à moi, les nouvelles vérités dont Taine aurait fait la découverte ; mais je vois les vérités déjà vieilles qu'il a faussées en les poussant à bout avec une logique de maniaque. Tout ce que nous trouvons chez lui sous forme de système se trouvait antérieurement chez Sainte-Beuve sous forme de méthode, et, chez celui-ci, laissait son libre jeu, sa souplesse, sa versatilité compréhensive à cet esprit critique qui est de sa nature « facile » et « insinuant », qui varie ses points de vue et les rectifie l'un par l'autre, qui se modèle sur l'infinie diversité du monde moral, et qui, dans une étude aussi complexe que celle des âmes, procède, non par esprit de géométrie, mais par esprit de finesse.

Car Sainte-Beuve, s'il n'avait pas de système, avait, quoi qu'on en dise, une méthode. Dès son entrée dans la critique, il en indiquait les procédés essentiels ; et, durant la seconde moitié du dix-neuvième siècle,

quand la nouvelle école le taxait de dilettantisme, il prit soin, deux ou trois fois, de l'exposer avec non moins de précision que de délicatesse. Naturaliste des esprits, comme lui-même s'appelle, Sainte-Beuve rapprocha la critique littéraire des sciences naturelles autant que le comporte la différence du monde physique et du monde moral. On peut noter chez lui, vingt années avant les premiers ouvrages de Taine, non seulement la théorie de la faculté maîtresse, qui, même alors, n'avait rien de nouveau, mais celle des trois influences primordiales. Lisez seulement ces lignes d'un article paru en 1828 : « *L'état général de la littérature au moment où un auteur y débute, l'éducation particulière qu'a reçue cet auteur, et le génie propre que lui a départi la nature, sont trois influences qu'il importe de démêler.* » Que vient-on nous parler de Taine comme d'un « inventeur » ? Voilà, chez Sainte-Beuve, dans le premier article où il indique sa méthode, la théorie du milieu, du moment et de la race. Prétendra-t-on qu'une vérité appartient à celui qui la met en œuvre, non à celui qui la découvre ? Je demande alors si Taine la mit en œuvre mieux que Sainte-Beuve pour l'avoir appliquée avec une rigueur mécanique.

Personne n'admire plus que moi le puissant esprit de Taine. En vérité, Taine est un grand géomètre. Mais la force de ses raisonnements et la belle symétrie de ses constructions ne sauraient nous dissimuler ce que son système, auquel il rapporte tout, a d'artificiel et de fallacieux. Aux trois influences primordiales et à la faculté maîtresse, Sainte-Beuve avait emprunté une foule de considérations intéressantes qui éclairaient la critique d'un nouveau jour. Et Taine,

systématisant ces vues ingénieuses en une sorte de schème logique, a montré par là ce qu'on appellera, j'y consens, la puissance de son esprit, mais aussi ce qu'il faut bien appeler sa candeur.

Au lieu de s'atténuer, comme chez Sainte-Beuve, en délicates nuances, la théorie de la faculté maîtresse s'étale chez Taine et se carre en formules impératives. Mais cette faculté maîtresse, très manifeste dans tel ou tel écrivain que Taine choisit, il nous est impossible de la reconnaître dans la plupart des autres. Qui dira ce qu'elle est dans Racine, par exemple, et dans Jean-Jacques Rousseau ? Puis, quand on l'a reconnue, en est-on plus avancé ? A quoi nous sert-il de savoir que la faculté maîtresse de Milton, c'est la sublimité, ou celle de Shakespeare, l'imagination ? Comment sa faculté maîtresse pourrait-elle distinguer un Shakespeare d'un Victor Hugo, un Milton d'un Du Bartas ? Et d'ailleurs, en supposant même qu'on soit arrivé à la déterminer, n'est-ce pas méconnaître la complexité de la nature humaine que d'expliquer tout le jeu d'une âme, comme celui d'une machine, par un moteur unique ?

Pareillement, la théorie des influences primordiales, qui suggérait à Sainte-Beuve de fins aperçus, est contredite par les faits dès qu'on veut l'appliquer avec une exactitude catégorique. Et ce qui reste hors de leur domaine, c'est justement ce qui est, comme Sainte-Beuve disait lui-même, *le vif de l'homme*. En nous montrant les influences de la race, du milieu et du moment que le grand Corneille a pu subir, vous n'expliquez point le génie de Corneille, qui seul intéresse la critique littéraire ; car vos remarques se rapportent à tous les contemporains du poète et ne m'ap-

prennent en rien pourquoi, de tant de Normands sur lesquels s'exercèrent les mêmes influences, Corneille seul a été un grand tragique au lieu d'être, comme tel et tel, un avocat ou un commerçant; pourquoi il a écrit le *Cid* et *Polyeucte* au lieu d'écrire, comme son frère, *Darius* et *Stilicon*.

Ce que Taine fait, en réalité, c'est de l'histoire, non de la critique. Tandis que l'histoire, chez Sainte-Beuve, était mise au service de la critique, la critique, chez Taine, est mise au service de l'histoire. Historien avant tout, les œuvres sont pour lui des documents. Et certes, il n'y a dans ce point de vue rien que de légitime. Mais si les productions de la littérature peuvent nous intéresser à deux titres bien divers, soit par leur valeur intrinsèque, soit par leur signification représentative, celui qui ne recherche en elles, comme Taine, que leur intérêt documentaire, celui-là est proprement un historien. Sainte-Beuve, lui, tout en rompant dès le début avec les jugements de pure rhétorique, tout en aimant à « situer » l'écrivain dans son milieu et dans son moment, à noter aussi les influences de race, ne perdit jamais de vue le véritable office de la critique, qui est une appréciation littéraire des œuvres; et, même s'il faisait une part de plus en plus grande à la psychologie et à la physiologie, il n'en traitait pas moins les œuvres comme ayant en soi leur fin, comme se proposant pour objet essentiel, non de renseigner les générations futures sur nos mœurs et nos costumes, mais de réaliser la beauté ou la vie.

Les disciples de Taine veulent lui accorder le mérite éminent d'avoir introduit dans la critique la méthode *naturelle*, qui, dans Sainte-Beuve, n'était, à les en croire, qu'une sorte de pressentiment ou de divina-

tion. Rien ne me paraît plus faux. Il y a dans Sainte-Beuve, encore une fois, tous les procédés de cette méthode qui peuvent être appliqués à l'étude des écrivains et de leurs œuvres. Et le vrai *naturaliste* n'est pas Taine, c'est Sainte-Beuve. Taine n'a pas seulement détourné la critique de son objet; il l'a détournée aussi de sa méthode, en substituant la ratiocination à l'analyse. Du système de Taine, rien ne restera que ce qui provenait de Sainte-Beuve. Il nous faut maintenant reprendre les choses où Sainte-Beuve les avait laissées, en débarrassant la critique du dogmatisme spécieux et stérile auquel Taine et ses disciples l'ont trop longtemps asservie.

« LA COMMUNE » (1)

C'est en 1896 que MM. Paul et Victor Margueritte conçurent le projet d'écrire, sous le titre d'*Une Époque*, l'histoire de l'année terrible. Après le *Désastre*, les *Tronçons du glaive*, les *Braves gens*, voici la *Commune*, par laquelle s'achève cette ample tétralogie.

Rendons d'abord hommage au labeur formidable des deux auteurs. Nous avons entre les mains leurs quatre volumes, où tiennent, dans le détail même des menues circonstances, tant d'événements prodigieux dont notre pays, en moins de douze mois, fut le théâtre. Mais, antérieur au travail de composition et d'exposition, il y a eu celui de l'enquête, le dépouillement des journaux, mémoires, dossiers, de tous les témoignages propres à éclairer une époque bien trouble encore, masse énorme de documents que les frères Margueritte, n'en faisant point étalage, puisqu'ils sont des romanciers, ont dû, parce qu'ils sont aussi des histo-

(1) *La Commune*, par Paul et Victor Margueritte (Plon-Nourrit).

riens, étudier et compulser avec la plus diligente attention.

L'exactitude, en effet, voilà le premier mérite de l'œuvre ; je ne veux pas dire son mérite supérieur, mais celui sans lequel la tâche des deux frères, malgré tout leur talent, eût été vaine. Ces quatre volumes, si chargés de matière et si minutieux, ne renferment aucun trait, pour ainsi dire, qui ne pût au besoin être confirmé par quelque citation. Un critique en fit l'expérience. Ayant reproché aux auteurs de mettre dans la bouche de Thiers certaines paroles qui lui semblaient suspectes, il se vit renvoyé soit à l'*Enquête parlementaire sur l'insurrection du 18 mars*, soit aux dépositions de Vinoy, de Jules Simon, de Le Flô, aux *Mémoires* de Jules Favre, aux *Notes et souvenirs* de Thiers en personne.

Ce n'est pourtant pas une histoire que nous ont donnée les Margueritte, c'est un roman. Pourquoi ? Eux-mêmes s'en expliquent dans l'Avant-propos de la *Commune*. « Ainsi nous paraît-il possible d'intéresser à ce qui fut la leçon terrible du passé, — leçon trop oubliée, — plus de Français que nous ne l'eussions pu espérer en nous bornant à l'étude stricte des documents. » Les Margueritte ont fait ce qui s'appelle un roman historique.

Je n'ignore pas les défauts ordinaires de ce genre : l'histoire, d'abord, y gêne la fiction, pour peu que l'auteur ait de scrupules ; ensuite la fiction, quelques scrupules qu'ait l'auteur, y fausse l'histoire. Mais quoi ? Chaque genre offre ses périls. Et, après tout, le romancier ne se trouve-t-il pas devant l'histoire, dans les mêmes conditions que devant la réalité contemporaine ? Au lieu d'observer autour de lui, il tire ses

documents des bibliothèques, voilà la seule différence. Or, est-on moins exposé à altérer les faits présents que ceux d'autrefois ? L'historien Walter Raleigh jeta ses manuscrits au feu parce que, causant avec un ami d'une scène dont l'un et l'autre avaient été témoins oculaires, il fut contredit sur chaque circonstance. En tout cas, le danger de fausser l'histoire diminuerait à mesure que les temps se rapprochent. Zola lui-même, qui fit campagne contre le roman historique, eut plus souvent, dans les *Rougon-Macquart*, à consulter les documents écrits qu'à étudier la réalité ambiante.

Ce que, pour ma part, je reprochai naguère au *Désastre*, c'est la donnée sentimentale qu'y avaient introduite les auteurs. Mais proscrirons-nous une « invention » par laquelle s'éclaire et s'illustre l'histoire ? Refuserons-nous au romancier le droit de créer, notamment, des personnages fictifs ? Dans la *Commune*, aussi bien, ces personnages sont presque tous les mêmes que dans les volumes précédents, et, comme nous les connaissons déjà, comme ils ont agi, pensé, souffert devant nous pendant la Guerre et le Siège, peu s'en faut que nous ne les croyions historiques.

D'autres romanciers mettent l'histoire au service du roman ; les auteurs de la *Commune*, eux, mettent le roman au service de l'histoire. C'est tout autre chose ; et même la différence ne paraît pas si sensible entre le roman historique, de la façon qu'ils l'entendent, et telle œuvre d'Augustin Thierry, qui eut pour maîtres Chateaubriand et Walter Scott.

Depuis quelque temps, l'histoire semble sortir, si je puis ainsi parler, de la littérature. Jamais sans doute les études historiques n'ont été en France plus florissantes. Mais les travaux de nos érudits, quelque

louange que leur valent soit la solidité du fond, soit l'exactitude et la justesse du style, n'ont rien de commun avec ce qui s'appelle proprement une œuvre d'art. Eh bien, si l'histoire tend à ne plus être un « genre littéraire », peut-être le roman historique, tel que le conçoivent les frères Margueritte, sera-t-il pour nous ce que furent pour la génération précédente les œuvres d'un Thierry ou d'un Michelet.

L'histoire ne mérite pas son nom quand la vie lui manque. Mais elle ne peut avoir la vie qu'en peignant les caractères, les sentiments, les passions, en représentant les hommes dans l'exercice de leur activité physique et morale. Or, de la manière dont nous concevons aujourd'hui l'évolution humaine, ne doit-on pas, si ce qui nous intéresse par-dessus tout, c'est l'âme d'un peuple, mettre sur la scène, avec les personnages dits historiques, souverains, ministres, généraux, le peuple lui-même, figuré sous ses divers aspects par quelques types qui résument la vie collective d'une nation, sa vie intime et profonde?

Dans le *Désastre*, les auteurs font vivre cette immense multitude dont se compose une armée en un certain nombre de personnages fictifs ayant chacun son nom, sa physionomie, son caractère. Napoléon III, Bazaine, Frossard, Lebœuf n'auraient pas suffi : il faut encore le commandant du Breuil et le commandant d'Avol, il faut, au-dessous d'eux, vingt ou trente acteurs, officiers et soldats, qui, tandis que les grands chefs n'apparaissent qu'à l'arrière-plan, occupent le devant de la scène. De même, outre Thiers, Mac-Mahon, Delescluze, Rossel, Rigault, il fallait, dans la *Commune*, des personnages pris hors de l'histoire, des personnages imaginaires et pourtant vrais, qui

pussent nous montrer, par leurs actes, par leurs paroles, par leurs gestes, les idées, les intérêts, les émotions en jeu, tout ce qui s'agitait parmi la foule de colères, d'enthousiasmes, d'aspirations confuses vers l'avenir. Tel est, pour n'en citer qu'un, le brave Pierre Simon, ce vieux cordonnier, ancien combattant de 48, une des figures les plus expressives de l'œuvre, dans lequel les auteurs ont incarné l'idéalisme du peuple, sa générosité, sa ferveur, son génie intuitif et divinateur ?

« Ce n'est pas diminuer notre art, attestent les frères Margueritte, que de le mettre au service de l'histoire. » Non sans doute. Mais diminuent-ils l'histoire en y ajoutant une part de fiction qui la rend plus vivante, et, par conséquent, plus vraie ?

On ne s'attend point que j'analyse ici la *Commune :* un résumé forcément trop sec ne donnerait aucune idée du livre.

Beau livre, je le dis tout de suite, également louable, comme œuvre de citoyens et comme œuvre d'écrivains.

Non pas qu'on ne puisse faire aux auteurs quelques critiques. Leur volume est extrêmement touffu. Ils ont voulu tout raconter ; peut être auraient-ils mieux fait de s'en tenir aux grands épisodes. L'ouvrage y eût gagné, je pense, comme roman. Mais c'est surtout une histoire que les romanciers prétendaient faire, et leurs visées d'historiens ont en cela prévalu sur leurs préoccupations d'artistes. Pour nous donner sous forme de roman le récit complet de la Commune, ils durent souvent recourir à des artifices. Tantôt ils nous montrent Thédenat, l'illustre professeur, qui, d'un tas de journaux amoncelés devant lui, extrait les documents

significatifs en nous les communiquant à mesure, tantôt ils nous renseignent par Bersheim sur une séance de l'Assemblée nationale, ou par M. de Grandpré, attaché au cabinet de Thiers, sur une séance du Conseil; et le procédé est parfois apparent. De plus, la nécessité que les auteurs s'imposent de ne rien omettre les oblige de sauter brusquement d'un fait à l'autre. Aussi leur œuvre a-t-elle, dans chaque « partie », voire dans chaque chapitre, quelque chose de discontinu. Mais, ajoutons-le, cela ne l'empêche pas d'être, en son ensemble, composée assez solidement pour que la multiplicité des épisodes successifs ou même simultanés n'altère pas trop l'impression d'unité générale. Et cette unité, du reste, si elle est l'effet d'un art ingénieux, le livre la doit plus encore, nous le verrons, à la forte inspiration qui l'anime.

La *Commune* renferme beaucoup de morceaux détachés où les auteurs ont mis tout ce qu'a leur talent de netteté, de précision, de vigoureuse rectitude.

Portraits, d'abord. Quand le personnage n'est pas de premier ordre, quelques mots suffisent pour en retracer la figure. C'est, entre autres, Delescluze, — « le long supplice de sa vie, immolée à la rigueur inflexible de ses convictions, a blanchi sa barbe et ses cheveux, desséché ce corps sec, creusé ce visage jaune, où, dans le relief des traits parcheminés, dans la froide clarté des yeux, une volonté indomptable, une énergie désespérée se tendent »; le chansonnier J.-B. Clément, — « à tournure de brigand d'opéra-comique, poète des humbles, dont les refrains sentimentaux ont pour accompagnement la sourdine des tambours de Santerre, cœur sensible et farouche »; Jules Vallès, — « une mâchoire bourrue, des yeux

durs et tristes, face paysanne embroussaillée, Vallès, le réfractaire aigri, l'insurgé tapageur, qui, par toute sa personne, exprime une sauvagerie orgueilleuse » ; Varlin, — « dont les yeux éclairent d'un feu d'âme le front pensif, figure sévère dans le collier de barbe carrée » ; Rigault, — « de bonne famille bourgeoise, étudiant bohême à front haut, barbe frisée, lorgnon insolent, gamin cruel à flair de policier » ; Ferré, — « nabot qui ne pardonne pas à la nature de l'avoir fait naître difforme et à la société de le laisser végéter obscur, épileptique à froid, qui, avec sa face mangée de barbe et de cheveux noirs, ses yeux noirs sous le binocle, inquiète et bientôt fera peur. »

Ceux qui jouent un rôle plus important ont leur portrait en pied. Sans parler ici de maints personnages d'invention auxquels les auteurs ont donné une physionomie non moins caractéristique et vivante, je citerai, par exemple, Rossel (p. 253), et surtout Thiers. « Type de bourgeois, avec ses qualités et ses défauts, frappé au millésime de 1840 et demeuré là ; parfaite expression de cette monarchie de Juillet, piètre et cossue, dont il avait été le ministre impitoyable et avisé, sachant aux Finances remplir les coffres, et à l'Intérieur saigner l'émeute. Absolu au pouvoir, libéral dans le rang, maître Jacques cuisinant aussi bien la malpropre arrestation de la duchesse de Berry que l'opposition ouverte aux ministères dont il n'est plus. Infatigable travailleur, au premier plan comme dans la coulisse, du soleil tombant de Louis-Philippe à l'astre naissant de Louis-Napoléon, tant qu'il espère dans la chute de l'un ou dans le lever de l'autre. Enfin la pesante retraite. Une soif d'ambition qui depuis trente ans le desséchait... Une vanité universelle, ra-

geant d'être réduite à raconter l'histoire, alors qu'on prétend la faire ; conquérant en pantoufles, enflé à l'image de ceux qu'il étudie. Une vue nette mais courte..., du bon sens, mais sec, sans élévation ; plus de faconde que d'éloquence, de lieux communs que d'idées. Une pratique ingénieuse des hommes ; toutes les fines ressources de l'esprit, sans la source vivifiante du cœur. »

Parmi les principales scènes, il faut signaler l'entrée des Allemands (p. 28-33), la proclamation de la Commune (p. 146-159), l'exécution de Duval (p. 215-217), le défilé des prisonniers communards à Versailles (p. 221-222, 595-596), les incendies de Paris (p. 534-sqq). Et que je n'oublie pas l'un des plus beaux épisodes, épisode tout fictif, la mort de Louis Simon et de Rose sur les barricades (p. 553-555). On trouvait des tableaux dignes de grands éloges dans les volumes antérieurs, en particulier dans le *Désastre*. Mais la plupart, d'une précision aiguë, avaient quelque chose de trépidant et de lancinant. Ceux de la *Commune* sont moins secs, moins fragmentaires, se développent avec plus de teneur et de plénitude, nous laissent non seulement l'impression vive de chaque détail, mais encore la nette vue de l'ensemble.

Je disais tout à l'heure que ce qui donne au livre son unité, c'en est l'inspiration : inspiration patriotique, inspiration démocratique.

D'abord, l'inspiration patriotique, aussi fervente dans ce récit de la guerre civile qu'elle l'était dans celui de la guerre contre l'étranger. On sent partout l'horreur d'une lutte fratricide, qui, devant les ennemis vainqueurs, déchire la France. Et l'on sent aussi, malgré tant de misères et tant de hontes que les au-

teurs doivent étaler, leur foi ardente dans l'inextinguible vitalité de l'âme française. Toujours, même voilée, comme ils disent, brille à leurs regards « *la flamme*, cette clarté qui, en 89, en 48, éblouit le monde, et qu'aujourd'hui encore les peuples cherchent des yeux, saluent comme un reflet d'aube sur la route. » La *Commune* s'achève sur un entretien de Thédenat et de Poncet : tout meurtris de l'affreux drame, les deux vieillards gardent au cœur un invincible espoir. Et ils reconnaissent que, si nous nous sommes laissé vaincre par les Allemands, si nous avons, aux désastres de la guerre étrangère, ajouté ceux de la guerre intestine, c'est que, dans ce pays vaillant et généreux, le sentiment du devoir a pour un temps fléchi. Mais ils ne doutent pas que cette défaillance ne soit passagère et, pleins de confiance dans l'avenir, ils augurent la régénération prochaine, l'effort de vertu civique grâce auquel la France rachètera ses fautes et réparera ses ruines.

A l'inspiration patriotique se joint l'inspiration démocratique ; ou plutôt ces deux inspirations s'unissent et se confondent d'un bout à l'autre du volume, car c'est de la démocratie que les auteurs attendent le salut, c'est sur la démocratie qu'ils comptent, sur ses énergies encore confuses, trop souvent dévoyées, par lesquelles, devenu libre et conscient, le peuple refera une France nouvelle, forte de justice sociale et de fraternité. Aussi, sans cacher les crimes des Communards, ont-ils montré dans l'âme populaire tout ce qu'elle recélait de vaillance, d'enthousiasme et de dévouement.

Sans doute Paris avait contre soi la légalité puisque l'Assemblée nationale représentait la France. Mais que demandait-il au début ? Le droit de nommer un conseil

municipal. Et si, peu après, il prétendit avoir son existence propre, on voit dans le livre des Margueritte comment cette velléité de schisme peut, non se justifier, mais s'expliquer ou même s'excuser.

Paris, d'abord, aurait voulu continuer la guerre : lisez, au commencement, les pages où l'on nous montre, quand la nouvelle se répand que les Prussiens vont entrer, plus de quarante mille hommes qui, dans un accès de folie sublime, s'élancent vers l'Arc-de-Triomphe pour faire de leurs corps à la ville sacrée un impuissant rempart. Et ce n'était pas seulement son patriotisme qui exaspérait Paris, c'était encore son républicanisme. Que voyait-il en face de lui? A la tête de l'armée, un homme du Deux-Décembre, un sénateur de l'Empire, et le fusilleur de janvier, Vinoy; au pouvoir, l'orléaniste Thiers; et, dans l'Assemblée, les survivants des régimes déchus, les revenants de toutes les réactions, qui, sortis on ne sait d'où, hobereaux fossiles, bourgeois couards, ne se pressaient tant de conclure la paix avec les Allemands que pour étrangler à leur aise la République.

Le gouvernement légal eût, par quelques concessions, empêché la guerre civile. Mais il semblait prendre à tâche de la provoquer. Il abandonnait la capitale pour Versailles; il refusait aux Parisiens leur conseil municipal; il repoussait les tentatives de conciliation faites par les maires; il appelait aux armes les départements. On irritait, on défiait le peuple, comme si l'Assemblée s'était dit que, pour restaurer la royauté, il fallait d'abord saigner Paris.

Généreux en son premier élan, le mouvement de la Commune ne tarda pas à dévier, et, bientôt, sombra dans le crime, dans la démence. Les frères Margueritte

ont raconté, ont fait voir toutes ces abominations, l'assassinat des otages, les incendies, la fureur de meurtre et de ruine. Mais, en les flétrissant, ils n'ont point justifié la répression versaillaise, non moins détestable, les tueries de la semaine sanglante, puis, quand la bataille eut pris fin, la féroce besogne des tribunaux, vingt-deux conseils de guerre condamnant au hasard, et, pendant un an et demi, des feux de salve continuant par intervalles les sinistres fusillades de mai.

Ce ne sont pas seulement Thédenat et Poncet qu'on nous montre pitoyables au vaincu, assez libres d'esprit et assez clairvoyants pour reconnaître ce qu'il y a de fondé dans les revendications du peuple, ce qu'il y a de noble et de fécond dans ce mouvement, si vite avorté, d'une démocratie encore inconsciente. Du Breuil lui-même, le commandant du Breuil, en vient à partager leurs idées. De retour, après six mois d'une captivité odieuse, il descend à peine du train que des gardes nationaux l'appréhendent, le poussent de poste en poste sous les menaces et les insultes d'une foule furieuse ; et, le même jour, il voit de ses yeux les généraux Clément Thomas et Lecomte fusillés par de sanguinaires brutes. Et il se demande d'abord comment des hommes tels que Thédenat et Poncet peuvent éprouver quelque sympathie pour un peuple qui laisse accomplir de tels forfaits. Mais, peu à peu, il va comprendre que, si ce peuple est coupable, c'est d'une frénésie maladive, et que les violences auxquelles on le pousse n'empêchent pas ses revendications d'être justes.

Borné jusqu'alors aux devoirs de son métier, tout, dans l'ordre établi, lui avait semblé nécessaire et

légitime ; il ne songeait point à se pencher sur ceux qui, dans les usines, dans les champs, travaillaient pour lui, sur ceux qui, plus bas encore, mouraient de faim. Maintenant, le spectacle des misères et des souffrances, des crimes eux-mêmes, lui ouvre le cœur et l'esprit. Il sert dans l'armée versaillaise pour assurer la victoire de la loi, persuadé que la loi, victorieuse, se montrera clémente, qu'un gouvernement équitable et sage fera tous ses efforts pour soulager les maux du peuple. Mais quand il a été témoin de l'affreuse répression, il oppose à son devoir actuel de soldat son devoir d'homme ; il ne plaint pas seulement les victimes, innocentes ou coupables, il se dit, gagné enfin à la cause populaire, que cette Commune, où les adversaires de la démocratie ne veulent voir qu'un recul vers les ténèbres, apparaîtra peut-être dans l'histoire, malgré tant d'horreurs et de folies, comme un acheminement, encore incertain, vers l'aube future de justice.

LA LANGUE LITTÉRAIRE MODERNE

Comme l'indique le titre de cet article, c'est seulement de la langue écrite qu'il y sera question; et ne disons pas bien écrite, car j'aurai parfois à signaler des mots ou des tours peu recommandables, mais écrite du moins par des auteurs dont s'honore justement notre littérature. Omettant donc les modifications du parler courant que n'a pas admises la langue littéraire, je me bornerai aux écrivains qui, durant les quarante ou cinquante dernières années, ont marqué cette langue de leur empreinte.

Nommons tout de suite les principaux. Flaubert d'abord et Zola. Puis les Goncourt, et Alphonse Daudet, qui les eut pour maîtres. Et si, parmi les symbolistes, aucun ne mérite peut-être que nous le citions à part, on sait bien que le symbolisme a eu une influence très sensible non seulement sur la métrique et sur la langue des vers, mais sur la prose elle-même. Souvent, dans le cours de notre histoire littéraire, les poètes, comme artisans de la langue, devan-

cèrent les prosateurs. « Il y a grande apparence, dit Voltaire, que, sans Pierre Corneille, le génie de nos prosateurs ne se serait pas développé. » Et je n'ai pas besoin de rappeler Ronsard et Victor Hugo, les promoteurs des deux plus grandes rénovations opérées dans la langue française.

Gustave Flaubert et Zola sont les chefs de ce qu'on appelle réalisme ou naturalisme. Les Goncourt et Daudet, rangés ordinairement dans la même école que Zola et Flaubert, ne sont point des naturalistes, mais des impressionnistes ; et j'expliquerai tout à l'heure la différence. Quant au symbolisme, ce fut une réaction contre le naturalisme, auquel il s'oppose directement, et contre l'impressionnisme lui-même, dont certains traits lui sont pourtant communs.

La division de cette étude est, par là, tout indiquée. Car l'influence qu'eurent sur notre langue soit Flaubert et Zola, soit les Goncourt et Daudet, soit enfin le symbolisme, il nous faut, pour en bien comprendre le sens, la rapporter aux tendances et aux théories respectives des trois écoles.

I

L'école réaliste ou naturaliste a pour objet, comme son nom l'indique, de reproduire la réalité, la nature ; et, par suite, elle impose à l'écrivain une rigoureuse impersonnalité, condition nécessaire de l'exactitude. C'est ce que je vais marquer tout de suite, et très brièvement, à propos de Gustave Flaubert. Mais observons dès maintenant que le réalisme, en vertu même de son esthétique, introduira dans la langue

peu de nouveautés. Pour être fidèles au principe même de leur art, les réalistes doivent s'interdire toute création de mots ou de phrases ; et, s'ils modifient la langue, c'est uniquement par la manière dont ils en emploient les moyens communs à tous.

Montrer les choses telles qu'elles sont, avec une entière objectivité, voilà le principe de Flaubert. Et sans doute nous ne voyons la nature que chacun à travers son « moi ». Mais ce « moi », Flaubert s'en affranchit autant que possible. Il ne nous dissimule pas seulement, quand il écrit, quand il fait œuvre d'art, ses idées et ses émotions ; il les réprime en lui. Pour Flaubert, l'unique fonction de l'art consiste à *représenter* les objets.

D'une part, il ne veut exprimer, de la réalité, que ce que tout le monde peut en voir. A vrai dire, il s'efforçait de voir ce que d'autres n'avaient pas aperçu. Et je me souviens même que, formant Guy de Maupassant à la littérature, il lui recommandait par-dessus tout de regarder les choses « assez longtemps et avec assez d'attention pour découvrir un aspect qui n'eût été vu et dit par personne (1). » Mais ne confondons pas : voir *mieux* que les autres, telle était sa maxime, et non voir *autrement*, voir ce que les autres n'ont pas vu faute de temps ou d'attention, ce qu'ils ne pourront manquer de reconnaître quand on le leur aura montré.

D'autre part, Flaubert s'attache à reproduire les aspects et les formes de la réalité qui ne passent pas, qui sont durables et constants. C'est de quoi témoigneraient ses paysages eux-mêmes, si j'avais la place

(1) Préface de *Pierre et Jean*.

d'en citer ici quelques-uns. Plus court sera de rappeler les principales figures qu'il a mises en scène ; Madame Bovary par exemple, dont il dit : « Ma pauvre Bovary souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois en cette même heure » (1), ou encore Frédéric Moreau de l'*Éducation sentimentale*, à propos duquel il fait cette déclaration : « Je me suis efforcé de m'arrêter aux généralités les plus grandes, et je me suis détourné exprès de l'accidentel. » Et, si Flaubert composa *Salammbô*, roman carthaginois, ce n'est pas seulement parce qu'il y avait en lui un romantique opprimé qui se laissait séduire à l'exotisme. Son roman carthaginois est surtout un roman humain. « Je me moque de l'archéologie », écrit-il à Sainte-Beuve ; et, comme Sainte-Beuve lui demande où il a pris une pareille idée du Conseil de Carthage : « Dans tous les milieux analogues par les temps de révolution, lui répond-il, depuis la Convention jusqu'au Parlement d'Amérique. »

Concevant l'art comme une représentation de la nature telle qu'elle est, telle qu'elle est pour tous, en ce qu'elle a, non d'accidentel ou d'exceptionnel, mais de typique, Gustave Flaubert devait par là même faire, comme écrivain, peu d'innovations. Presque aucune, pour ce qui est de la syntaxe, quoiqu'il lui soit arrivé deux ou trois fois de rendre sa phrase plus expressive ou plus harmonieuse au moyen d'une incorrection. Et, quant au vocabulaire, ses néologismes sont extrêmement rares. On cite dans *Madame Bovary* le mot *écaillure* (les écaillures de la muraille, p. 340), que ne remplacerait point un synonyme académique, et le

(1) *Corresp.*, t. II, p. 284.

mot *assouvissance* (p. 284) mis au lieu d'*assouvissement* parce qu'il fallait, pour exprimer, en ce passage, la joie et le triomphe de l'amour, un terme dont le son eût plus d'éclat.

L'influence de Gustave Flaubert sur la langue s'exerça, conformément à l'esthétique naturaliste, non par des innovations, mais par l'usage exact qu'il fait des mots existants, par l'emploi du terme propre et du terme technique, qui donnent, des objets, l'image juste, précise et nette. « Quelle que soit, déclarait-il, la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un nom pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer, qu'un adjectif pour la qualifier. » Et Flaubert cherchait cet adjectif, ce verbe, ce nom, jusqu'à ce qu'il le découvrît.

On sait que les romantiques avaient déjà remplacé la périphrase par le terme propre. Pour les naturalistes, et, tout notamment, pour Flaubert, il s'agit d'autre chose ; il s'agit d'appliquer exactement à chaque objet le terme unique qui l'exprime bien, qui « colle sur l'idée. » On peut, déclarait-il, en mettant, selon le précepte de Boileau, chaque mot en sa place, traduire d'imperceptibles nuances.

Et, chez l'auteur de *Madame Bovary*, le terme est toujours propre, non seulement parce qu'il rend bien l'objet en lui-même, mais aussi parce qu'il s'accorde soit aux circonstances, soit aux personnages. Aux circonstances : Flaubert y accommode avec la plus parfaite justesse une langue tantôt familière, voire triviale, tantôt noble, voire « sublime » ; et, suivant la tonalité de la page, il emploie des expressions fortes ou fines, graves ou vives, abstraites ou colorées. Aux personnages : Flaubert marque dans leur parler le caractère de chacun, son degré de culture, sa profes-

sion. Madame Bovary ne parle point comme Charles, ni Léon comme Rodolphe, ni le curé Bournisien comme le pharmacien Homais ; et, si j'avais le temps, je pourrais montrer par des exemples que Flaubert a, dans cette appropriation, observé les plus délicates ou même les plus subtiles convenances.

A l'emploi du terme propre se rattache celui du terme technique. Et là encore les romantiques avaient bien donné l'exemple. Mais c'était plutôt par virtuosité de stylistes qu'ils allaient emprunter à certains métiers soi-disant nobles, tels que l'armurerie ou l'orfèvrerie, des vocables pittoresques et chatoyants. Flaubert, lui, emploie les termes de n'importe quel métier ; et jusque dans les descriptions qui n'ont d'elles-mêmes aucun caractère technique. Ce ne sont pas seulement les « trois boudins circulaires » par lesquels commence la fameuse casquette de Charles Bovary, ou bien l'équin d'Hippolyte, cet équin « mêlé d'un peu de varus. » Il nous dit, en parlant d'un bâtiment inachevé, qu'on voit le ciel « à travers les lambourdes de la toiture » (1) ; et quand Emma, s'ennuyant, va faire un tour dans le jardin, elle aperçoit « la vigne comme un grand serpent malade sous le chaperon des murs (2). » Nous voilà loin du style académique, loin de Buffon, qui déclare que la langue, pour être noble, doit nommer toujours les choses par les termes les plus généraux. Mais Gustave Flaubert ne vise pas à la noblesse ; il veut être précis et net, montrer les choses, en sa qualité de naturaliste, avec une rigoureuse exactitude.

(1) *Madame Bovary*, p. 111.
(2) *Id.*, p. 69.

C'est aussi par souci de l'exactitude que Flaubert emploie certains termes exotiques. Il ne prétend pas les introduire dans notre langue, et voilà pourquoi je n'en ai rien dit encore ; il s'en sert parce que les mots de notre langue ne sauraient les remplacer. Sainte-Beuve s'était plaint, en lisant *Salammbô*, qu'un lexique y manquât. Flaubert lui répond que, loin de rechercher les mots exotiques, il les a évités, qu'il n'a dit ni *Karthaddatha* au lieu de *Carthage*, ni *Han-Baal* au lieu d'*Hannibal*, qu'il n'a pas conservé aux animaux, plantes et pierres leurs noms phéniciens ou arabes. Cependant, s'il était trop artiste pour hérisser *Salammbô* de termes barbares, son souci de la vérité ne lui permet pas d'employer toujours les « mots reçus ». Il dit non seulement *cinnamone*, *styrax*, *myrobolon*, etc., que donnent les dictionnaires, mais *céraunie* qui n'y figure point, et même *zaïmph*, qui est « carthaginois ». C'est que tout autre terme traduirait mal l'objet. Aux scrupules du réaliste, Gustave Flaubert sacrifie, en employant ces mots, son aversion d'artiste pour tout ce qui corrompt la pureté de la langue.

Quant à Zola, son « rêve » est « d'écrire dans une langue sobre, solide, juste, d'écrire en logicien (1). » — « On écrit bien, dit-il, lorsqu'on exprime une idée ou une sensation par le mot juste. Avoir l'impression forte de ce dont on parle et rendre cette impression avec la plus grande intensité et la plus grande simplicité, c'est l'art d'écrire tout entier (2). » Et ailleurs : « Une langue est une logique : le grand style est fait

(1) *Le Roman naturaliste*, p. 121.
(2) *Id.*, p. 375.

de logique et de clarté (1). » Ou bien encore : « Je souhaite que nos fils en arrivent à ce style scientifique. Ce serait le style vraiment fort d'une littérature de vérité, un style exempt du jargon à la mode, prenant une solidité et une largeur classiques (2). »

Il n'y a chez Zola guère plus de nouveautés que chez Gustave Flaubert. Et sans doute, convaincu que l'on doit parler le langage de son temps, il fait usage des néologismes en cours ; mais lui-même invente fort peu, et son influence propre ne se marque guère que par l'introduction du mot scientifique, du mot populaire et du mot cru.

On trouvait déjà chez Flaubert beaucoup de mots scientifiques. Cependant il faisait profession de haïr pour son compte les mots de ce genre, et, quand il en prête à Homais, c'est pour le tourner en ridicule. Chez Zola, nous en trouvons davantage. Et cela se comprend. Le naturalisme étant lié, d'après lui, à l'évolution scientifique de notre époque, ou plutôt n'en étant qu'une forme particulière, l'écrivain naturaliste doit « opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme le physiologiste sur les corps », étudier « l'homme naturel déterminé par les influences du milieu et soumis aux lois physico-chimiques. » Une telle conception de l'art ne pouvait manquer de réagir sur la langue de Zola. Aussi relève-t-on chez lui un grand nombre de termes empruntés aux diverses sciences. Mais il emploie cependant le vocabulaire scientifique avec une certaine discrétion, et beaucoup de ses disciples ont sin-

(1) *Le Roman expérimental*, p. 46.
(2) *Id.*, p. 94.

gulièrement renchéri sur leur maître. Je me bornerai à signaler les frères Rosny, à citer, parmi tant d'autres exemples, telle description du printemps dans laquelle ils nous montrent le tissage atomique des plantes, le cambium rafraîchi aux branches des arbres, les pétales des ficaires nués par le délicat pinceau lumino-calorique, etc.

Les mots populaires, d'autre part, sont indispensables à un réaliste pour peindre des milieux populaires. Il y en a dans *Madame Bovary*, tels que *godailler*, *clabauder*, *guimbarde;* il y en a davantage chez les Goncourt, qui, dans *Germinie Lacerteux*, par exemple, représentent les mœurs et les types de barrière. Mais il y en a beaucoup plus chez Zola, des termes rustiques dans la *Terre*, et surtout, dans l'*Assommoir*, des termes faubouriens. L'*Assommoir* fut, comme Zola le déclare, « le premier roman sur le peuple qui ne mente pas (1). » Non seulement les personnages y parlent la langue populaire, mais aussi l'auteur lui-même, dans les descriptions et les récits, pour ne pas se découvrir, pour ne pas rompre l'unité de ton.

Les mots crus enfin devaient, tout comme les mots populaires, être employés par les écrivains réalistes. Zola ne faisait que se conformer au principe de son esthétique en abolissant les euphémismes, en remplaçant par le terme exact et franc, même lorsque ce terme était ordurier ou obscène, les synonymes discrets et les périphrases pudibondes, — ou polissonnes. Se plaignant dans la préface de l'*Assommoir* que certains critiques, très vertueux, l'accusent d'immora-

(1) *Préface.*

lité : « On s'est fâché, dit-il, contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. » Ici encore beaucoup de ses disciples ont été plus loin que lui. Mais vous me dispenserez sans doute de faire des citations.

Parmi les écrivains naturalistes, le plus naturaliste est Guy de Maupassant. Il l'est plus que Zola, n'ayant pas d'imagination ; plus que Flaubert, n'ayant pas les soucis et les scrupules du styliste. Aussi bien, dépourvu de toute théorie philosophique et morale, aucune préoccupation chez lui n'altère la nature. Mais a-t-il même une théorie d'art? Son esthétique se ramène à l'imitation, à la reproduction tranquille et nette du réel, et lui-même se donne pour un photographe. De là, dans sa langue, absence complète de procédé, de manière, de tout ce qui trahit le « moi ». Tandis que d'autres inventaient à leur gré des vocables et des tours, il a uniquement employé les vocables et les tours communs, et en a fait l'emploi le plus juste, le plus propre, le plus expressif. Son écriture vaut, non par des miracles de virtuose, mais par cette justesse précise et sûre qui est la qualité essentielle d'un naturaliste.

II

Je disais plus haut qu'il ne faut pas confondre l'impressionnisme avec le naturalisme. S'appliquant eux aussi à la nature, les impressionnistes, qui sont des subjectifs, veulent rendre beaucoup moins ce que nous pouvons tous en voir que ce qu'en montre à

chacun d'eux sa vision propre. Ils reproduisent leur « moi » plutôt que la nature, « un moi » d'une nervosité aiguë et souvent maladive, à travers lequel la nature se déforme. Par suite, leur influence d'écrivains a été particulièrement novatrice. Ils ont créé une multitude de mots et de phrases appropriés à la forme toute personnelle de leur sensibilité. Ce sont des individualistes, autant dire des révolutionnaires.

On peut compter Michelet comme le premier en date des impressionnistes. Et j'insisterais davantage sur lui, si son influence dans la littérature proprement dite avait été plus grande. Imagination toujours en branle, sensibilité toujours vibrante, Michelet, le moins régulier des écrivains, ne se contente pas d'employer tour à tour ou pêle-mêle les mots de tout genre, de toute classe, nobles ou bas, abstraits ou imagés, pittoresques ou suggestifs ; il invente librement ceux qui lui manquent, et nul écrivain n'en avait jusqu'alors créé un plus grand nombre. Quant à la syntaxe, il la violente sans scrupule, il la viole ; il multiplie les inversions, les ellipses, les anastrophes, supprime les liaisons, brise à chaque instant sa phrase. Ecrivain comme historien, il exprime partout un « moi » passionné, expansif, incoercible.

C'est sur les Goncourt que nous devons particulièrement insister. Car, si leur œuvre peut être jugée diversement, ils ont exercé autour d'eux une influence très sensible, et même certains l'ont subie que la postérité sans doute leur préférera.

Deux traits essentiels les caractérisèrent, deux traits qui sont plus ou moins ceux de tout impressionniste : leur nervosité, leur modernité.

Leur nervosité, d'abord. Ils déclarent avoir été

les premiers « écrivains des nerfs », ils s'appellent des « écorchés moraux et sensitifs, blessés à la moindre impression, sans défense, sans enveloppe, tout saignants », ils se vantent moins d'avoir du talent que d'être « des vibrants d'une manière supérieure ». Mais en cela consiste leur talent. Et ils ne l'ignoraient pas. Aussi entretenaient-ils avec soin l'exacerbation de leurs sens. Quand ils font dire à un de leurs personnages, dans *Charles Demailly* : « Je regarde la littérature comme un état violent où l'on ne se maintient que par des moyens excessifs », ce personnage exprime leur propre sentiment, car l'écriture artiste, comme ils la nomment, suppose une sorte d'hyperesthésie morbide.

Ensuite, leur modernité. J'ai dit que Gustave Flaubert s'attache à rendre, des choses et des êtres, les caractères durables. Les Goncourt, eux, prétendent que « le remplacement de la généralité par le particulier est ce qui différencie la littérature présente de l'ancienne », et ils sont, en tout cas, les plus modernes comme les plus particuliers des écrivains. Ils n'ont guère vu, ils n'ont cherché à peindre qu'une *actualité* éminemment passagère, celle de la sténographie, de la cinématographie. Sous le moderne, il y a, dans les œuvres des naturalistes, ce qui est de tous les temps, ce dont la vérité ne passe pas. Mais les Goncourt attrapent au vol ce qui passe, et l'objet de leur art consiste à fixer des aspects aussitôt évanouis qu'apparus.

On voit comment ce modernisme et ce nervosisme doivent agir sur leur écriture. La nervosité des Goncourt leur fait haïr le sain, comme disait Gœthe, le beau tranquille, égal, régulier, qu'ils appellent un

pensum du beau. Ce qui est uni leur paraît monotone, ce qui est simple leur paraît plat, et terne ce qui ne miroite ni ne chatoie. De même leur modernité inquiète s'exaspère à la poursuite de l'expression nouvelle, de l'expression curieuse et, si je puis dire, flagrante, qui rendra l'accident, le détail mobile et fugace. Ils ont horreur de l'écriture traditionnelle et convenue. La leur, création incessante, se modèle à chaque instant sur une réalité sans cesse variable. Ils considèrent la langue non pas comme faite, mais comme toujours à faire. Non moins stylistes que Flaubert, ils le sont tout autrement. Peu leur importe une répétition de mots, par exemple, ou un hiatus. Leur unique souci est d'égaler la vivacité de l'expression à celle de l'impression, même s'il leur faut bousculer le vocabulaire et brutaliser la syntaxe.

Pour le vocabulaire, je ne parlerai que de leurs inventions. Les Goncourt ont créé une quantité de termes plus ou moins heureux, plus ou moins bien formés. Signalons parmi les substantifs : *serpentement, affectuosité, déréliction, mordillure, blondeur, enguignonnement, implacabilité, immortalisation, pyramidement, fébrilité, désordonnement;* parmi les adjectifs : *nuagé, albescent, enverduré, immotivé, brouillardeux, insomnieux, mélancolieux;* parmi les verbes : *diaphanéiser, obscurer, se torsader, agatiser, se rébellionner, se nervosifier, pyramider, bêtifier;* parmi les adverbes : *frigidement, extravagamment, coléreusement, bavardement, souffreteusement.* Ces expressions nouvelles, pourquoi les créent-ils? Tantôt parce que les vocables usés dont elles tiennent la place ne piqueraient pas l'attention, tantôt parce qu'elles les dispensent d'alourdir leur phrase en em-

ployant deux ou trois mots ou de répéter une locution poncive, tantôt enfin, le plus souvent, parce qu'elles rendent seules la nuance exacte de leur sensation et sa nuance vraiment « moderne ». Voici *mélancolieux*, entre autres, qu'ils substituent à *mélancolique*. Pourquoi ? D'abord, *mélancolique* est un terme de romance; puis *mélancolieux* indique, je pense, une mélancolie plus intime, plus repliée. S'ils créent *brouillardeux*, c'est pour ne pas dire soit *couvert de brouillard*, un « cliché », soit *brumeux*, qui diffère de *brouillardeux* autant que *brume* de *brouillard*. *Enguignonnement*, formé de *guignon*, n'a pas d'équivalent dans la langue. Et, pour donner un dernier exemple, *se torsader* en parlant des cheveux n'est sans doute pas une de leurs meilleures créations. Mais il remplace une périphrase, et il s'applique excellemment (*Charles Demailly*, chap. XXXVIIIe) à la chevelure opulente d'une « magnifique brune » telle que la Crécy.

Je ne puis énumérer ici tous les procédés des Goncourt (1). Signalons-en deux au moins pour lesquels ils ont une prédilection particulière.

Emploi des adjectifs substantivés. Exemples : « C'était le ciel surtout qui donnait à tout une apparence éteinte avec une lumière grise et terne d'éclipse, empoussiérant le mousseux des toits. » — « La joie du Midi jouait sur le luisant des feuilles. » — Dans le tendre et le doux des nuances. » — « La pluie tombée sur le lisse noir des feuilles. » — « Des voix... attaquant les nerfs

(1) On en trouve l'énumération à peu près complète dans une étude de M. F. Brunot (*Histoire de la langue et de la littérature françaises*, publiée sous la direction de Petit de Julleville, t. VIII), et dans le tome III des *Contemporains* de M. J. Lemaître.

avec l'imprévu et l'antinaturel du son. » — « Vaincre le dur des âmes du Nord. » Cette construction, les Goncourt en usent parfois sans autre raison apparente que celle de se singulariser. Le plus souvent, elle leur sert à mettre en relief la qualité des choses. Dans le premier exemple, dire : *les toits moussus*, ce serait nous montrer les toits plus que la mousse. Mais, d'un autre côté, *la mousse des toits* indiquerait quelque chose de trop précis qui ne s'accorde pas avec la lumière grise.

Emploi des termes abstraits. Exemples : « Il y avait, tout autour, des adorations d'hommes et de femmes à quatre pattes. » — « A l'ombre, sur l'herbe, çà et là, s'apercevait un chapeau ecclésiastique, une méditation qui dessinait une pose d'abbé dans une stalle. » De telles constructions ne semblent pas d'abord convenir à des écrivains essentiellement pittoresques. Aussi les Goncourt n'en font-ils usage que pour rendre l'aspect général des choses, ce que notre œil en saisit avant toute analyse. Et le terme abstrait traduit fort bien cette première impression.

Quant à la syntaxe, voici leurs procédés les plus notables :

Substitution de l'imparfait au passé défini. Tandis que le passé défini note l'action comme ayant été faite à tel instant, et nous la signale sans nous la montrer, l'imparfait prolonge cette action, la fixe, nous oblige, pour ainsi dire, à la suivre, et met un tableau sous nos yeux.

Multiplicité des ellipses. Les Goncourt retranchent très souvent les particules syntaxiques, les conjonctions, les verbes n'exprimant qu'un rapport. Là encore se reconnaît leur préoccupation dominante du pitto-

resque. Se débarrassant des mots purement logiques, ils ne voudraient garder que ceux qui représentent les choses, qui font image.

Enfin, sans parler ici de leurs procédés relatifs au style (1), marquons aussi, et surtout, l'abondance extraordinaire des inversions et des anacoluthes, les saccades, les heurts, les brisures continuelles. C'est une sorte d'émiettement. Quelle différence avec Gustave Flaubert! Ce rhétoricien, construisant des périodes d'une régularité parfaite, les façonne selon les types établis, en compasse les membres sans autre souci que celui de la proportion, d'une cadence harmonieuse. Et les Goncourt, eux, font fi de la logique, se moquent de la symétrie et du nombre, modèlent leur phrase sur les vibrations de leurs nerfs. La phrase, chez eux, oscille, branle, se disloque. Rappelez-vous ces frères Zemganno peints par Edmond [illegible], dont les sauts et les culbutes donnent le vertige à l'autre, qui, « posant les objets sur un endroit de leur surface où ils ne peuvent raisonnablement tenir », se fait un jeu de contrarier les lois de la pesanteur. Telle l'écriture artiste des Goncourt. Leur phrase est un perpétuel miracle d'équilibre, équilibre essentiellement instable, qu'elle va, semble-t-il, perdre d'un instant à l'autre.

Après les Goncourt, il faudrait parler d'Alphonse Daudet. Mais sa langue, dans les mots et dans les constructions, se caractérise par des procédés du même genre. Ajoutons seulement que, classique de culture et n'exaspérant pas à plaisir sa sensibilité native, il use de ces procédés avec beaucoup plus de modéra-

(1) Il leur arrive très souvent, par exemple, de transposer les idées et les sentiments dans le langage de la sensation.

tion. Et la phrase, chez lui, ne cahote ni ne grimace. Sa langue, nuancée sans papillotage, mobile sans trépidation, est celle d'un Latin qui concilie le ouci de l'expression vivante avec le goût de la nature et le sens d'une juste discipline.

Ne dirons-nous rien de Loti? Son influence a été peu sensible, parce qu'il vécut dans l'isolement, et que, du reste, il ne voulut jamais être un « littérateur ». Aucun, parmi nos écrivains, n'a une forme plus personnelle. Impressionniste lui aussi, il emploie, comme peintre, des tours et des figures analogues à ceux des Goncourt ou d'Alphonse Daudet. Mais, s'il représente admirablement le monde visible, il sait mieux encore traduire son moi. Et, tels qu'il nous les montre, les objets nous apparaissent dans une sorte de mirage presque illusoire où tremblent et fuient ses songes, ses désirs, ses tristesses, ses lointaines réminiscences, ses pressentiments obscurs, ses confuses divinations. Plus d'une fois il a regretté de ne pas avoir à sa disposition une langue plus vague en même temps et plus suggestive, il s'est plaint des mots, trop secs, trop précis, des phrases, trop strictes, trop catégoriques. Mais, avec ces mots et ces phrases, sans employer de néologismes bizarres, il rend à merveille l'image des choses prolongées et réfractées dans son âme songeuse. Par là, du moins, l'impressionnisme de Loti confine au symbolisme.

III

L'école symboliste s'appliqua de préférence à la poésie. Elle fut, avons-nous dit, une réaction contre

l'art parnassien. Le Parnasse avait eu la perfection pour objet et l'avait souvent atteinte. Or, cette perfection, comme le mot même l'indique, suppose et commande quelque chose d'achevé, d'arrêté, que définissent d'exacts contours. Les Parnassiens prétendirent fixer les apparences par des notations expresses et précises. C'est là concevoir la poésie d'une façon éminemment logique. Mais on peut s'en faire une tout autre conception. Pour les symbolistes, la poésie, au lieu de *noter*, évoque et suggère. Ils veulent surtout rendre ce que l'âme humaine recèle d'intime, de mystérieux, de latent, ce qui ne s'analyse pas, ce dont nous n'avons qu'une vague conscience.

Le symbolisme devait nécessairement modifier la métrique et la langue. De la métrique, ne disons que quelques mots. Et, sans parler du vers libre, qui, déjà, semble tomber en désuétude, bornons-nous à signaler l'emploi des mètres impairs et l'affaiblissement de la rime. Les mètres impairs, ceux de neuf et de onze syllabes, ont, par leur instabilité, l'avantage de bannir toute idée d'apprêt, de convenu, de factice, et celui de mieux exprimer les émotions troubles et furtives. Quant à l'affaiblissement de la rime, les tendances du symbolisme l'expliquent de même et le justifient. Car, si la poésie pittoresque ou sculpturale réclame des rimes pleines et riches, ce qui s'accorde avec une poésie de rêve et d'ombre, avec cette *chanson grise* dont parle Verlaine, c'est une rime discrète, ou même une simple assonance que l'oreille saisit à peine.

Pour ce qui est de la langue, il faut y insister davantage.

Les symbolistes, d'abord, altèrent la grammaire rationnelle en exprimant, au lieu d'idées précises et

suivies, des sentiments vagues et diffus. Ils subordonnent ou sacrifient les règles à la traduction de leur « moi ». Et c'est bien ce que faisaient aussi les impressionnistes. Mais l'impressionnisme était quelque chose de presque exclusivement pittoresque ; et les symbolistes, beaucoup moins peintres que musiciens, se préoccupent beaucoup plus des effets rythmiques. L'influence du symbolisme sur la syntaxe aura été de l'assouplir, de lui donner une flexibilité qu'elle n'avait jamais eue chez les Parnassiens.

Quant au vocabulaire, je signalerai de préférence les procédés par lesquels se marque le mieux l'esthétique des symbolistes. Aucun, du reste, ne leur appartient en propre ; ils n'ont fait qu'en multiplier l'usage ou qu'en user à leur manière.

Création de mots qui s'accordent par leur son avec telle ou telle nuance, avec telle ou telle inflexion du sentiment. Si, par exemple, un terme est mal assorti à l'impression qu'ils veulent rendre, ils n'ont aucun scrupule d'en inventer un autre. Souvent, ils se contentent de changer la désinence. C'est ainsi qu'ils diront en certains cas *gazouillir* au lieu de *gazouiller*, ou *luisance* au lieu de *lueur*. Le son des mots, comme nous le remarquions tout à l'heure, a une importance capitale pour ces musiciens que sont les symbolistes ; pour eux, les mots ne sont pas seulement des signes logiques, mais aussi des « notes ». Quelle raison de mettre, par exemple, *luisance* au lieu de *lueur* ? Un d'entre eux nous l'explique subtilement. *Lueur* marque l'effet direct d'une flamme, et *luisance*, c'est un reflet de flamme dans un panneau verni, dans la nacre humide de l'œil, dans le froncis d'une sombre et soyeuse étoffe. Il y aurait encore *luisure :* ce serait

le reflet de la flamme sur la vitre d'un lampadaire ou sur la plaque d'un métal poli, car la syllabe *ure* produit une sensation d'arête vive, comme le brusque coup d'archet sur les notes aiguës du violon (1).

Application aux choses inanimées de mots qui leur prêtent un sentiment, une conscience. Ce procédé sans doute n'était pas nouveau. Mais les symbolistes en usent plus fréquemment et avec plus de hardiesse, puisqu'il est en intime accord avec leur conception de la poésie. Voici deux exemples de Verlaine :

Le son du cor *s'afflige* vers les bois.
(*Sagesse.*)

Deux jeunes filles
Qui s'en vont pâlir sous les *chastes* charmilles.
(*Romances sans paroles, Ariettes oubliées.*)

Transpositions fondées sur la correspondance secrète des divers sens, marquée par Baudelaire en ces vers souvent cités :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
(*Les Fleurs du mal, Correspondances.*)

C'est ainsi que Verlaine dit :

... De beaux chœurs de voix d'homme et de femme
Montaient parmi l'ouragan des bruits *ignés*.
(*Naguère, Crimen amoris.*)

Et Rodenbach :

(1) Plowert, *Glossaire ;* cité par M. F. Brunot.

L'orgue encor recommence à hisser ses *velours*.
(*Le Règne du silence, les Cloches.*)

Allitérations et assonances. On connaît le fameux sonnet dans lequel Arthur Rimbaud assigne à chaque voyelle sa valeur de suggestion :

A, noir corset velu des mouches éclatantes...
O, suprême clairon plein de strideurs étranges...
U, cycles, vibrements divers des mers virides...

Il aurait pu tout aussi bien indiquer la valeur de chaque consonne. Quand je dis : tout aussi bien, je veux dire que ce ne serait guère plus fantaisiste. Pourtant, s'il n'y a pas moyen de préciser et de fixer des règles applicables aux sons élémentaires, pris chacun isolément, vous savez quel rôle l'allitération et l'assonance ont eu, longtemps avant les symbolistes, dans la langue poétique. Les symbolistes ne firent qu'employer plus souvent ce mode d'expression conforme à leurs tendances. J'ai indiqué tout à l'heure comment ils changent la terminaison des mots. Mais on trouve en foule chez eux des effets d'assonance produits par les termes en usage et tels quels. Rappelons seulement que la plupart, sans respect pour la règle d'alternance, multiplient tantôt les rimes masculines, s'il leur arrive d'exprimer des idées ou des formes bien définies, tantôt les féminines, pour évoquer des sentiments vagues ou des objets dont les contours sont flottants. Quant aux allitérations, voici un ou deux exemples, parmi tant d'autres, que j'emprunte à M. Stuart Merril :

Au temps du gazouillis des feuilles en avril,
La voix du divin Pan s'avive de folie,

Et son souffle qui siffle en la flûte polie
Eveille les désirs du renouveau viril.

(*Les Gammes, la Flûte.*)

La blême lune allume en la mare qui luit,
Miroir des gloires d'or, un émoi d'incendie.
Tout dort. Seul, à mi-mort, un rossignol de nuit
Module en mal d'amour sa molle mélodie (1).

(*Ibid.*, *Nocturne.*)

Enfin, d'une façon générale, substitution du terme vague au terme exact. Il faut aussi, disait Verlaine,

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise.

Par là, la langue des symbolistes, si beaucoup d'entre eux, en suivant ce précepte, ne témoignaient que de leur gaucherie ou de leur ignorance, acquiert, chez les meilleurs, un charme subtil d'imprécision. Et je n'ai pas besoin de remarquer que cette imprécision s'accorde intimement avec le caractère de leur poésie. Parmi les procédés dont ils usent, le plus fréquent consiste à employer les termes abstraits. Nous l'avons déjà signalé dans les Goncourt. Mais ceux-ci, après avoir rendu l'impression d'ensemble, traduisaient ensuite chaque détail par un terme aussi précis que possible; et les symbolistes, eux, en restent le plus souvent sur la première impression, car toute analyse leur répugne. Cette tendance à l'abstrait se remarque dans leur langue en général comme dans leur conception poétique. S'il faut signaler quelques exemples parti-

(1) Ces deux strophes ne sont pas moins remarquables pour les assonances que pour les allitérations.

culiers, en voici deux ou trois que j'emprunte à un petit recueil de M. de Régnier, les *Lendemains :*

La lune fait tomber sa divine pâleur
Sur le déroulement infini des prairies.

(*Vers le Passé.*)

Je vois le fleuve lent s'enfuir dans les lointains
Et je suis longuement les contours du rivage
Enserrant la torpeur de ses flots incertains.

(*Le Fleuve.*)

... Arbres que charge
La riche éclosion des fruits doux et légers.

(*Naufrage.*)

Desserre la rigueur de tes lèvres hautaines.

(*Veneri benevolenti.*)

IV

Après avoir signalé l'influence qu'ont exercée sur la langue le naturalisme, l'impressionnisme et le symbolisme, marquons, en concluant, que, parmi les nouveaux termes ou tours dont nos écrivains modernes l'ont augmentée, un bien petit nombre sans doute restera. Pourtant elle s'est fort enrichie. En tout cas, elle a plus changé dans ces derniers trente ou quarante ans que dans les deux siècles de la période classique, et, sous nos yeux même, elle change sans cesse.

Faut-il s'en plaindre ? Rendons à la tradition ce qui lui est dû, et ne méconnaissons pas les avantages de la discipline et de l'unité. Mais l'unité, la discipline et la tradition ne sauraient prévaloir sur la nécessité qui

s'impose à toute langue vivante de suivre le cours des idées et des sentiments. L'évolution de la langue se fait de nos jours avec plus de rapidité parce que celle des sentiments et des idées est aussi plus rapide. Y a-t-il moyen de réagir là-contre ? On sait quel péril court une langue littéraire qui prétend conserver ses formes traditionnelles. Elle se fige, se cristallise, et, comme le latin classique, finit par disparaître.

Cependant on peut désirer un régime moins instable. Et l'on peut craindre encore que, si notre langue a, dans ces derniers temps, acquis des qualités de souplesse, de couleur, d'expression vive et pittoresque, ou bien, au contraire, de « suggestion », avec lesquelles ses habitudes séculaires paraissaient peu compatibles, elle ne les ait acquises aux dépens de la précision et de la clarté qui en furent les caractères distinctifs. Mais la langue française a, comme disait Rivarol, une probité attachée à son génie. Elle rejette ce qui pourrait la corrompre et ne garde que ce qui s'accorde avec les traits essentiels du tempérament national, épris avant tout, malgré ses effervescences passagères, de netteté, d'ordre et de droiture.

GEORGE SAND

On aura célébré depuis huit jours, quand paraîtra cet article, le centenaire de George Sand. Peut-être ne serait-il pas mauvais de mettre à profit une si belle occasion en faisant mieux connaître l'auteur d'*Indiana* et du *Péché de Monsieur Antoine* à un public qui semble ne s'y intéresser que le lendemain de publications, — comme nous en avons vu paraître trois ou quatre en ces derniers temps, — où l'histoire de ses amours avec Alfred de Musset vient la remettre dans le courant d'une « actualité » toute passagère. Mais l'espace me manque pour une étude d'ensemble, et cette étude viendrait d'ailleurs un peu tard, après les nombreux discours dont s'illustrera la cérémonie du centenaire. Je ne veux ici que signaler, dans le génie ou dans l'œuvre de George Sand, deux ou trois points sur lesquels il me semble utile, sinon de contredire, tout au moins de rectifier l'opinion commune, non point fausse, à la vérité, mais un peu trop exclusive ou formelle.

I

Il est entendu que George Sand fut une romantique. Elle le fut, et surtout dans la première moitié de sa vie littéraire, par un individualisme exubérant, par l'inspiration personnelle et souvent lyrique d'œuvres qui, dans un cadre d'emprunt et sous des noms fictifs, expriment ses propres émotions, ses souffrances, ses enthousiasmes, ses colères, tout ce qu'elle avait longtemps couvé de tendresses et d'ardeurs. Nouvelle Staël, George Sand, de même que l'auteur de *Delphine* et de *Corinne*, a pour maître ce Jean-Jacques dont elle dit que, l'ayant lu à dix-sept ans, il s'empara d'elle « comme une musique superbe éclairée d'un grand soleil ». Le nom de romantique ne convient mieux à nul autre écrivain, à nul autre poète du temps.

Mais ce qu'on ne doit pas oublier, c'est que les premières œuvres elles-mêmes de George Sand, ces œuvres toutes vibrantes de passion où s'exhale son âme expansive et généreuse, marquent une rupture très significative avec certaines tendances qui caractérisaient alors le genre romanesque.

Et je ne parle pas de tant de romans, plus ou moins oubliés, dans lesquels l'imagination romantique donnait carrière à ses raffinements et à ses extravagances. Mais quels étaient, lorsque parut *Indiana*, ceux dont encore aujourd'hui s'honore notre littérature ? *Notre-Dame de Paris*, une sorte d'épopée symbolique qui faisait revivre le Paris social et pittoresque du quinzième siècle ; la *Chronique de Charles IX*, qui

peignait les mœurs et les personnages du temps de la Saint-Barthélemy ; *Cinq-Mars*, où Vigny, sous prétexte de « perfectionner » les événements et de donner aux personnages leur signification idéale, déformait systématiquement l'histoire.

Mettons en regard des romans tels qu'*Indiana* et *Valentine*. Ce qui les rend nouveaux à leur heure, c'est leur vérité toute contemporaine. Dans son article sur *Indiana*, Sainte-Beuve ne manque pas de noter, comme le trait caractéristique de ce livre, qu'on y trouve des personnages vivants, un langage naturel, des scènes familières, des passions sincèrement éprouvées ou observées qui se développent en beaucoup de cœurs sous l'uniformité apparente de la vie moderne.

Ainsi George Sand a pris, dès le début, tous les éléments de son œuvre au monde réel ; et, si ses personnages expriment des sentiments qui nous semblent parfois excessifs, n'oublions pas que les hommes de cette époque avaient l'imagination plus forte et le cœur plus fervent. Des œuvres telles qu'*Indiana* et *Valentine* tiraient le genre romanesque de la fantaisie, de l'invraisemblance, du bric-à-brac moyenâgeux, et marquaient un retour vers cette réalité ambiante qui est le véritable domaine de ce genre.

II

Allons plus loin. D'ordinaire, on distingue deux grandes écoles du roman, l'école idéaliste et l'école réaliste. Et nul doute que George Sand ne doive être rangée dans la première, tout comme Balzac dans la seconde. A vrai dire, elle n'est d'aucune « école », elle

se laissa toujours aller spontanément où la portait son génie. Mais le trait essentiel qui la caractérise, c'est sans conteste un idéalisme natif et tout sentimental. Elle-même, qui n'aimait guère à dogmatiser sur les choses de la littérature, nous a pour une fois exposé la théorie que ses instincts lui avaient faite, qu'elle suivit avant de s'en rendre compte ; et cette théorie se résume tout entière dans « l'idéalisation du sentiment ». Par là, George Sand s'opposa directement à Balzac.

Et cependant, il y a chez celui-ci beaucoup d'idéalisme, et il y a chez celle-là non moins de réalisme. En disant à George Sand : « Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être, moi, je le prends tel qu'il est », Balzac usait d'une formule trop absolue. Omettons même certains de ses ouvrages qui sentent le visionnaire et le thaumaturge, et laissons de côté tant d'aventures invraisemblables que, dans maints autres, il invente à plaisir; l'auteur de la *Comédie humaine* se montre souvent, comme peintre de caractères, beaucoup plus idéaliste que George Sand. Un grand nombre de ses personnages moyens sont des types plutôt que des individus. Et, quant à ses « héros », ce sont des symboles. Vit-on jamais un Claës, un Goriot, un Hulot, un Grandet ? Ils nous paraissent admirables non pour leur ressemblance avec l'humanité que nous connaissons, mais pour le puissant relief de la passion unique à laquelle chacun d'eux se ramène. Vrais sans doute, leur vérité est virtuelle. L'auteur les construit par un procédé tout abstrait, tout intuitif ; et, en simplifiant, en exagérant à ce point, il fait œuvre d'idéalisation.

Mais, si Balzac idéalise parfois avec outrance, l'idéalisme instinctif de George Sand, marqué surtout dans

sa conception de l'amour et dans la peinture des personnages qui le représentent et l'incarnent, n'empêche pas qu'elle ne fasse, jusqu'en ses œuvres les plus romantiques, une large part aux choses et aux êtres de la vie commune. Presque toujours l'intrigue de ses romans n'a rien que d'ordinaire ou même de bourgeois, et les scènes en sont d'un encadrement familier. Ses figures, à vrai dire, n'ont pas pied dans la réalité positive et matérielle ; et par là surtout Balzac est plus réaliste. L'un nous montre des hommes qui exercent une profession, qui ont des intérêts, qui poursuivent âprement l'argent et le pouvoir, tandis que l'autre s'est complue à peindre des « amoureux » désintéressés et détachés de toute chose vulgaire et pratique, n'ayant d'autre préoccupation, d'autre affaire au monde que leur amour. Ce n'est pourtant pas que les personnages de George Sand manquent de vérité. La vie qu'elle leur prête est presque exclusivement sentimentale, et voilà la principale raison pour laquelle ils ne se fixent pas, comme ceux de Balzac, dans notre souvenir. Mais son œuvre renferme des parties d'analyse très fine et très profonde. Aucun écrivain n'a mieux exprimé, par exemple, certaines natures d'artiste avec leur vivacité superficielle, leur égoïsme plus ou moins inconscient, leurs puériles susceptibilités; aucun n'a rendu si délicatement la jeune fille avec son mélange d'ignorance et de ruse, de malice et de candeur, de hardiesse et de réserve.

Ce qui fait de Balzac un réaliste, c'est surtout sa prédilection pour la peinture du laid et du mal, lesquels, n'ayant pas plus de réalité sans doute que le bien et le beau, obtiennent de nous plus de créance. « Tels écrivains, disait George Sand, prennent le réel

par le côté âpre et triste ; l'autre côté, celui qui me plaît et me charme, n'est pas moins réel. » Mais, du reste, elle a peut-être moins exagéré le beau et le bien que Balzac le mal et le laid. Ecrivant, par exemple, des romans rustiques pour se détourner et se reposer des misères humaines, pour rappeler, comme elle le déclare, aux hommes endurcis et découragés que les mœurs pures et l'équité primitive sont encore de ce monde, ses paysans eux-mêmes sont pourtant vrais, plus vrais sans doute en leur genre que ceux de Balzac. Elle ne raffine point leurs sentiments ou leur langage, elle nous les fait voir avec leur simplicité native, leur rudesse, avec leur souci de la réalité pratique jusque dans l'amour (1).

III

Les paysanneries de George Sand sont aujourd'hui la seule partie de son œuvre qu'on lise, en y ajoutant quelques idylles bourgeoises à cadre généralement rustique. Mais, et c'est un dernier point sur lequel j'insiste, il me semble que les critiques contemporains ne tiennent pas assez compte de son œuvre antérieure, romans de passion, romans symboliques et légendaires, romans philosophiques, romans socialistes. N'est-elle donc que l'auteur du *Marquis de Villemer* et de la *Mare au Diable?*

Les idylles de George Sand, qui ne nous montrent pas ce qu'il y avait en elle de grandeur, de plénitude, de large et puissante expansion, ne sauraient justifier

(1) Cf., dans ce volume, l'article sur *Le Paysan*.

non plus la place qu'elle occupe à juste titre dans notre littérature. Et sans doute ses autres livres ont depuis longtemps vieilli. Mais en disant, comme certains, que son génie est proprement idyllique, on lui fait trop de tort si l'on se croit autorisé par là même à négliger soit *Valentine* ou *Mauprat*, soit *Mademoiselle La Quintinie* ou le *Compagnon du Tour de France*, le *Meunier d'Angibault*, le *Péché de Monsieur Antoine*. Et ne nous contentons pas d'y louer en passant des coins de nature, scènes pittoresques ou tableaux de la vie rustique. C'est, à vrai dire, dans ces romans, même si nous en trouvons surannées les déclamations d'amour et les tirades humanitaires, que George Sand a rempli toute la capacité de son génie.

Ceux qui vont prononcer des discours aux fêtes du centenaire ne manqueront point sans doute de dire, une fois de plus, que les idylles de George Sand font aujourd'hui son meilleur titre de gloire. Et, déjà, j'ai lu quelques articles, un peu hâtifs, où l'on parle à peine de ses œuvres, non, je le veux bien, les plus parfaites ou les plus solides, mais les plus riches, les plus fortes, les plus amples. Or, quelque délicieuse que puisse être la *Mare au Diable*, elle ne doit pas nous faire oublier tant de livres, admirables soit pour la générosité de la pensée et du sentiment, soit pour la magnifique éloquence du style, où George Sand oppose la morale aux préjugés, la religion aux dogmes, la justice aux lois.

Si l'amour jamais ne dicta rien de plus ardent et de plus passionné que maintes pages d'*Indiana*, de *Valentine*, de *Jacques*, les romans philosophiques et socialistes de George Sand renferment, parmi beaucoup d'utopies et de rêves, toutes les idées qui ont,

depuis cinquante ans, présidé à l'évolution humaine. Ce qu'on traite chez elle de rhétorique vieillie, c'est justement ce qu'on admire chez d'autres écrivains, Scandinaves ou Russes, qui s'en sont inspirés, qui n'ont guère fait que donner à ses revendications l'accent de leur race en les transportant du domaine social dans celui de la conscience individuelle.

IV

Mais c'était une femme. Aussi ne veut-on louer chez elle que sa faculté d'assimilation, ou même nous la montre-t-on comme s'étant bornée à reproduire les doctrines de ses amis successifs, Michel de Bourges, Lamennais, Pierre Leroux, Jean Reynaud, Barbès. « Cherchez l'homme », disait madame de Girardin ; et Latouche : « C'est un écho. » Et, même si Latouche ajoutait : « Un écho qui double la voix », il ne suffit point de dire que, prenant à d'autres leurs pensées, elle les haussait et les vivifiait, leur prêtait l'éclat et le rayonnement de son génie.

Elle-même, avec une modestie excessive, s'exagéra l'influence d'amis qui n'étaient pas tous, il s'en faut, des hommes supérieurs. Sans contester ce qu'elle put devoir à tel ou tel de ses prétendus maîtres, c'est dans le siècle surtout qu'elle puisa, dans le plein courant des idées et des aspirations contemporaines.

Croirons-nous, par exemple, que, sans Pierre Leroux, elle n'eût pas fait ses romans socialistes ? Mais l'auteur du *Meunier d'Angibault* et du *Compagnon du Tour de France* ne peut-il déjà se deviner dans celui d'*Indiana* et de *Valentine* ? N'opposons point le

socialisme de George Sand à son individualisme. L'individualisme et le socialisme ne s'opposent que s'il est question d'un individualisme égoïste et d'un socialisme coercitif. Or dans *Indiana*, dans *Valentine*, l'individualisme de George Sand proteste en faveur de tous les opprimés contre des règles factices ou d'hypocrites conventions. Et, quant à son socialisme, il n'est vraiment qu'une forme nouvelle de cet individualisme, il n'en diffère que pour ce qu'y a introduit de plus compréhensif et de plus pratique l'expérience directe des hommes et de la vie.

Aussi bien, quelques influences qu'ait subies George Sand, l'unité fondamentale de son œuvre n'en paraît à aucun moment rompue, ni même altérée. Tout intérieure et subjective, cette unité procède du cœur, et c'est l'amour qui en est le nœud. « Il n'y a chez moi, disait-elle, rien de fort que le besoin d'aimer. » Elle opposa d'abord l'amour aux préjugés et aux conventions ; puis elle en fit l'initiateur d'une nouvelle ère sociale ; enfin, elle le célébra, sans protestation contre l'ordre établi, mais avec non moins d'enthousiasme, comme l'essence du bonheur et même de la vertu. Rien de doctrinaire dans son socialisme. Il est fait tout entier de sympathie, de douceur, de bonté. Ce qu'il a de chimérique peut bien appartenir à ceux dont elle se réclame. Mais ce qu'il a de généreux et de fervent lui appartient en propre et dérive spontanément de ce besoin d'aimer qui, s'épurant et s'amplifiant, la rendit, une fois apaisé, rasséréné, dégagé des amertumes, des colères et des rancœurs, toute maternelle pour l'humanité.

Ne réduisons pas l'œuvre de George Sand à quelques romans champêtres. Entre tous les écrivains de

son temps, nul autre n'a mieux qu'elle exprimé soit l'âme romantique dans la multiplicité de ses tendances, soit la vie intellectuelle et morale du siècle dans ses aspirations les plus nobles, les plus élevées, les plus largement humaines.

« VÉRITÉ »

Par Emile Zola.

Un instituteur du nom de Simon est accusé faussement d'avoir violenté, puis étranglé le petit Zéphirin, son neveu. Simple fait divers. Et même, le jugement de l'instituteur, sa condamnation au bagne, la découverte du coupable, le procès en revision, la grâce, l'acquittement final, tout cela ne serait encore que le sujet d'un mélodrame, très pathétique sans doute, mais assez vulgaire et peu vraisemblable, si certaines circonstances spéciales ne donnaient à l'affaire Simon une signification et une portée uniques. Instituteur dans un bourg où la Congrégation, durant ces vingt dernières années, étendit de plus en plus son influence et multiplia sa clientèle, Simon a, en outre, le tort d'être un Juif. Mais d'ailleurs le coupable, bien connu de ceux qui accusent l'innocent, s'appelle en religion frère Gorgias, et, sous ce nom, fait la classe aux enfants de l'école congréganiste. On com-

prend, dès lors, quel peut être l'intérêt du livre.

L'affaire Simon divise en deux camps le bourg de Maillebois où le crime a eu lieu, la ville de Beaumont, où se tiennent les assises, et bientôt la France entière. Ce sont vraiment comme deux Frances qui s'opposent l'une à l'autre.

Défendu tout d'abord par un petit nombre d'hommes de cœur, le Juif innocent voit se liguer pour le perdre les pouvoirs constitués, les classes dirigeantes, la presse, et, derrière, l'immense troupeau de ceux chez lesquels l'ignorance et les préjugés étouffent le souci de la justice, petits bourgeois, ouvriers, paysans, que trompent d'impudents mensonges, qu'égare et qu'affole l'habile soulèvement des plus viles passions, ou même des plus généreuses. Ces divers groupes sociaux, unis pour écraser un malheureux dont l'innocence met en péril tant d'intérêts et de privilèges, Zola les symbolise en maints personnages, à la fois typiques et d'une figure bien vivante. C'est le général Jarousse, bête comme son sabre, glorieux et provocant, qui ne cherche que l'occasion d'un coup d'État militaire. C'est, dans la haute administration, le préfet Hennebise, uniquement attentif à ne pas se compromettre, à s'éviter tout ennui. Dans la magistratnre, le procureur de la République La Bissonnière, un ambitieux, insinuant et souple, à qui l'affaire Simon vaudra, s'il obtient une bonne condamnation, l'avancement rêvé depuis si longtemps; le juge d'instruction Daix, méticuleux et timoré, trop intelligent pour ne pas soupçonner le mensonge, trop peu courageux pour ne pas céder aux sollicitations extérieures ; le président Gragnon, jovial et brusque, mais cachant, sous ses dehors de

brave homme, une âme sans foi. Dans la noblesse, le comte Hector de Sanglebœuf, officier de cavalerie démissionnaire, qui dissipa bien vite un maigre patrimoine, et que sa maîtresse, la marquise de Boise, plus âgée de dix ans, a marié avec la fille d'un richissime banquier juif. Ce banquier, le baron Nathan, représente la haute juiverie aristocratique et financière : depuis le mariage de sa fille, il est devenu plus fervent royaliste que Sanglebœuf et plus farouche antisémite. Parmi les politiciens, c'est le maire de Maillebois, Darras, qui, n'ayant au conseil municipal qu'une majorité de deux voix, reste prudemment sur la réserve, se contente de faire des vœux discrets pour le triomphe de la justice ; et c'est encore le député Lemarrois, puissant patron de la république radicale, qui n'ose lui-même prendre parti, et que son égoïsme de classe finira par associer aux pires fauteurs de réaction. La presse, enfin, a son principal organe dans le *Petit Beaumontais :* ce journal, qui fut longtemps un simple recueil de romans-feuilletons, d'anecdotes et de recettes, avait acquis, grâce à sa neutralité même, d'innombrables lecteurs ; quand l'affaire éclate, le voilà qui déverse l'injure et la calomnie sur les défenseurs du Juif, tronque ou falsifie les documents, gorge les petits et les simples de fables stupides, empoisonne tout un peuple.

Et l'Église mène la campagne. Dans le clergé séculier, quelques prêtres, l'abbé Quandieu, curé de Maillebois, esprit raisonnable et tolérant, l'évêque de Beaumont, Mgr Bergerat, font mine de résister. Mais le courant universel les entraîne. C'est aux réguliers qu'appartient le diocèse ; Capucins ou Jésuites, ils sont les maîtres. On devine leur influence occulte dans le

sourd travail qui, dès le début, se fait parmi la foule, on sent leur insidieuse adresse dans toutes les machinations au moyen desquelles sera condamné un innocent. De leurs mains expertes, ils ourdissent au fond de l'ombre la monstrueuse intrigue.

Pourtant, chaque épisode de l'affaire Simon, qui se déroule d'un bout à l'autre du livre, nous montre l'esprit public en progrès. Voici, d'abord, la revision. Et, condamné une seconde fois à la suite du plus odieux complot, Simon reçoit aussitôt sa grâce. La nation, trop longtemps aveuglée, a repris peu à peu conscience d'elle-même. Quelques années plus tard, dans un milieu social qui s'est renouvelé, il suffit, pour faire enfin justice, que la Cour de cassation annule l'arrêt des juges d'assises : par cette simple formalité elle constate l'innocence de Simon, reconnue déjà de tout le pays ; et l'abominable iniquité qui corrompit si longtemps la vie morale de la France, elle l'efface d'un trait de plume.

L'affaire Simon donne au livre comme son armature, en détermine les diverses parties, en fait l'unité la plus sensible. Mais elle ne le remplit pas. Le sujet est beaucoup plus vaste : il s'agit de l'éternel combat que, soit dans l'histoire de l'évolution sociale, soit dans tous les domaines de l'esprit et de la conscience, la vérité soutient contre l'erreur ou le mensonge. A vrai dire, l'affaire Simon n'en fut qu'un épisode, un épisode particulièrement significatif et dramatique. Elle a signalé le mal, elle a fait éclater au jour tout ce que recélait d'infection latente et profonde l'âme d'un peuple odieusement abêti par l'ignorance, vicié par les préjugés et le fanatisme. Ce mal, Zola en accuse l'Église ; et le véritable sujet de son livre, c'est

la lutte de la raison et de la morale contre un catholicisme dont sa perversion même semble, de notre temps, accroître la puissance.

Cette religion a pour emblème le Sacré-Cœur, « un cœur de chair, gonflé, saignant et pantelant », qui en symbolise le matérialisme grossier. Elle gagne les âmes en s'adressant à la peur, à l'envie, à la cupidité, aux plus basses convoitises. Comment le père Théodose, supérieur des Capucins, devient-il le maître de Maillebois? Il organise le miracle perpétuel, le miracle à la portée des petites bourses. Saint Antoine de Padoue, dont il a une statue dans sa chapelle, ne fait pas seulement retrouver les objets perdus : étendant ses faveurs aux besoins d'une clientèle sans cesse croissante, ce saint exauce, moyennant finances, les écoliers paresseux qui veulent passer leur examen sans travail, les héritiers impatients, les spéculateurs interlopes. Il y a des miracles pour tout le monde; et l'argent ainsi amassé, cet argent qui est le fruit de la démoralisation publique, entretient l'asservissement des consciences. Voilà de quelle manière l'Eglise assure sa domination. Tandis que les Jésuites vouent au Sacré-Cœur la commune de Jonville, les Capucins, s'étant procuré un fragment du crâne de saint Antoine, obligent l'évêque de faire amende honorable en venant présider, dans leur chapelle, l'inauguration triomphale du reliquaire.

A l'Église, ouvrière de superstition et de fanatisme, Zola oppose l'École.

Dans les dernières pages de *Rome*, Pierre Froment songe, après son inutile, sa décourageante entrevue avec Léon XIII, à écrire un ouvrage où, répudiant le catholicisme romain, il annoncera je ne sais quelle

religion nouvelle. Or, comme il en médite déjà les pages éloquentes, ses yeux rencontrent par hasard un objet resté sur une chaise, un livre aussi, un manuel classique du baccalauréat pour lequel il s'est occupé de trouver un traducteur. Aussitôt le cours de ses idées change. Prêcher un schisme, à quoi bon? Ce petit manuel résume toute la science. Or, la science seule peut donner à l'homme la paix, la vertu, le bonheur. Dans *Vérité*, ce n'est pas un manuel du baccalauréat qui symbolise la raison humaine. C'est un livre plus humble encore, c'est le livre de l'école primaire. Mais disons mieux, c'est la parole vivante de l'instituteur, consacrant son intelligence, son cœur, sa vie entière, au progrès moral et social. Pour restaurer l'âme de la France, il ne faut plus compter sur la bourgeoisie; jadis libérale, son égoïsme et sa lâcheté l'ont asservie à l'Église, qui lui assure la tranquille jouissance de l'argent et du pouvoir. Pas d'autre salut, désormais, que dans le peuple, dans cette immense réserve de volontés et de consciences encore dormantes. L'œuvre vitale, l'œuvre unique d'où puisse sortir une société nouvelle, consiste à refaire l'éducation du peuple, à l'éclairer et à le libérer, à lui apprendre la justice, la fraternité, le devoir. Par ce véritable apostolat des maîtres primaires, l'école, d'un bout à l'autre de la France, et jusqu'au fond des plus misérables communes, peut devenir un foyer de libre esprit, de vertu civique et humaine. Autant elle vaudra, autant vaudra la nation.

Marc Froment, le héros de Zola, est un modeste instituteur. Et, dans l'affaire Simon, débrouillant presque seul l'inextricable écheveau des intrigues et des mensonges, il parvient à rendre manifeste l'inno-

cence du Juif. Mais si, condamné jadis par des juges prévaricateurs, outragé par une foule imbécile et fanatique, Simon, vingt ans après, rentre dans Maillebois parmi les acclamations de ceux-là mêmes qui jadis lui crachaient au visage, c'est que, dans la France entière, d'autres instituteurs, animés du même zèle, formèrent les nouvelles générations, des générations plus et mieux instruites, sur lesquelles l'Église a perdu toute influence.

Vérité s'achève, ainsi que les deux *Évangiles* antérieurs, par le tableau d'une humanité régénérée. Et, quoique Marc ait alors quatre-vingts ans, on peut trouver bien rapide une pareille transformation. Je crains que l'œuvre ne demande beaucoup plus de temps. Mais, comme l'auteur de *Vérité* est un historien, il est encore une sorte de visionnaire. Qui le blâmera si, voulant effacer les scènes affreuses qu'a déroulées son livre, il le termine sur une évocation de la Cité future? Cette Cité, vers laquelle nous nous acheminons à travers tant d'obstacles, Zola en met l'image devant les yeux de ceux qui luttent, de ceux qui souffrent, pour entretenir dans leur âme le courage et la foi.

Dirai-je que la dernière partie du volume m'a semblé quelque peu traînante? A quoi bon, par exemple, imaginer vers la fin une nouvelle « affaire », — François, le petit-fils de Marc, accusé de je ne sais quel invraisemblable attentat? Sans doute l'auteur veut marquer par là que l'iniquité de jadis n'est plus possible; et il nous montre, en effet, la raison publique démasquant aussitôt l'imposture, lavant François d'une abominable suspicion. Mais l'épisode n'en fait pas moins longueur, et je voudrais en alléger le livre.

Cette nouvelle œuvre, cette dernière œuvre d'Emile Zola, vaut les précédentes. Nous y retrouvons l'auteur de *Rome* et de *Travail*, sa fécondité, son amplitude, et, souvent, toute la puissance et toute la ferveur de sa rhétorique. Peut-être les meilleures pages en sont les plus simples : celles notamment où il raconte, avec une sobriété pathétique, les deux procès, l'un, à Beaumont, dans la bruyante effervescence des passions populaires, l'autre, à Rozan, dans une atmosphère de sourde angoisse, devant un auditoire silencieux et morne, à travers lequel passe parfois un frisson d'horreur.

Après *Vérité* devait venir *Justice*, le quatrième *Évangile*. Et *Justice*, si la mort avait attendu que Zola l'écrivît, eût bien couronné sa carrière en achevant ce cycle grandiose de l'évolution humaine. Mais, quoique incomplète, l'œuvre n'en a pas moins toute sa signification. Car, lui-même le dit ici, la vérité met le peuple en possession de la justice, et la justice, après tout, ne consiste que dans la vérité appliquée aux relations sociales.

Il est trop tôt ou trop tard pour porter sur Émile Zola un jugement d'ensemble. Ce que je voudrais montrer en lui, si la place ne me faisait défaut, c'est le poète et surtout le moraliste.

Théoricien du naturalisme, son romantisme natif, qu'il contraignit tout d'abord et ne put cependant réprimer, a prévalu toujours davantage sur sa doctrine systématique, a fini, dans les *Quatre Évangiles*, dans *les Trois Villes*, et, déjà, dans les derniers volumes des *Rougon-Macquart*, par se donner pleine carrière. L'auteur de ces livres y apparaît, non comme l'analyste que lui-même prétendait être, mais comme un

lyrique, comme un épique. Et son imagination ne se contente pas d'amplifier la réalité ; il évoque, dans les lointains de l'avenir, il célèbre en prophète un glorieux idéal.

Après s'être astreint à peindre les misères, les bassesses, les turpitudes de la vie humaine, c'est le beau, c'est le bien, que Zola finit par vaticiner et magnifier. On l'accusait jadis de se complaire aux obscénités ou de spéculer sur le scandale. Rien de plus injuste. En mettant le mal sous nos yeux, Zola croyait s'acquitter d'un devoir : son pessimisme lui montrant ce que la nature a de laid, son naturalisme l'obligeait à étaler des laideurs. Aussi bien, là même où il est cynique, il est toujours chaste, et la brutale candeur avec laquelle il peint le vice ne peut qu'en inspirer le dégoût. Mais, moraliste jusque dans les livres qui le firent taxer d'immoralité, son idéalisme inné se libéra peu à peu des théories d'art qui l'avaient longtemps contraint. L'auteur de ces *Rougon-Macquart*, où l'on avait pu voir une épopée pessimiste de la bête humaine, les achevait, dans le *Docteur Pascal*, en affirmant sa foi invincible au triomphe de la vie. Et, depuis lors, les *Trois Villes*, les *Quatre Évangiles*, nous ont révélé chez Zola le glorificateur du travail, le missionnaire du progrès, l'apôtre de toutes les vertus par lesquelles notre race s'affranchit peu à peu de l'erreur et du mal.

UNIVERSITÉS POPULAIRES

La question des Universités populaires a déjà fourni à M. Paul Bourget, voilà deux ans, certains chapitres de *L'Etape :* appuyant de biais sa thèse contre l'évolution démocratique, ce défenseur de l'autorité, de la discipline et de la hiérarchie traditionnelle nous représente dans ces chapitres les adeptes de l'*Union Tolstoï* comme des fanatiques obtus, dont une instruction hâtive, non moins indigeste que superficielle, a déformé l'intelligence et perverti la conscience. Tout dernièrement, un jeune auteur, M. Jean Vignaud, publiait les *Amis du peuple* qui ont pour sujet même les vicissitudes de la *Fraternité*, ouverte au début du volume, fermée à la fin, après dix mois d'une existence inquiète et stérile. Le roman de M. Vignaud trahit des préoccupations qui, depuis quelque temps, se font jour dans la presse, grande ou petite, en maints articles sur la « Crise des Universités populaires » L'occasion est bonne sans doute, de nous demander ce que devient l'enseignement supérieur du peuple. Elle est d'autant

meilleure que nous avons, pour nous éclairer et nous guider, un excellent travail de M. Maurice Pellisson, paru, il y a quelques jours, à l'Imprimerie nationale, — les *Œuvres auxiliaires et complémentaires de l'École en France* — dans lequel une trentaine de pages renferment sur cet enseignement les indications les plus précises et les mieux ordonnées.

Je ne confonds point M. Jean Vignaud avec M. Bourget. C'est un « ami du peuple ». Mais son livre, quelque talent d'observation qu'il dénote, n'a pas une valeur documentaire. M. Vignaud veut montrer que les ouvriers, avant de s'instruire, doivent améliorer les conditions de leur vie matérielle. Un livre ainsi conçu ne saurait être impartial. Condamnée par avance, la *Fraternité* souffre, dès le début, de tous les maux qui nous expliqueront sa prompte chute. L'accident de la petite Claire, tombant d'inanition parmi ses compagnes du patronage, ne fait que hâter un dénouement attendu. A l'Université populaire succède une boulangerie coopérative ; et le dernier chapitre du roman nous en décrit l'inauguration dans une scène assez belle que nous avions depuis longtemps pressentie.

Certes, M. Jean Vignaud a raison de prétendre qu'il faut d'abord assurer au peuple son pain de chaque jour. Mais, parce qu'on invente je ne sais quelle tragique histoire d'une fillette qui meurt de faim, ironsnous démolir les écoles afin d'élever sur leurs ruines des boulangeries ?

Après le pain, Danton le disait déjà, le premier besoin du peuple, c'est l'instruction. Et il ne s'agit pas seulement de l'instruction primaire, que reçoivent aujourd'hui tous les enfants. Le peuple réclame à bon

droit un enseignement plus étendu, plus relevé. Car l'enseignement primaire, même supérieur, ne saurait, ni par ses méthodes, convenir à des hommes faits, dont l'âge et l'expérience ont mûri la raison, ni, par ses programmes, satisfaire, sur des points essentiels, les besoins de citoyens qui participent à la vie sociale et tiennent entre leurs mains les destinées de notre République.

De là, la création des Universités populaires. Elles sont toutes récentes; pour ne pas parler de certaines œuvres dans lesquelles nous en trouverions à peine une ébauche, les *Soirées de Montreuil*, d'où sortit, voilà quatre ans, la *Coopération des idées*, remontent elles-mêmes à l'année 1896. Et cependant, après une période d'enthousiasme et de progrès rapides, leur développement semble, depuis peu, subir un arrêt.

Ne disons pas un déclin, comme d'aucuns le prétendent. Sans doute les savants et les écrivains illustres vont moins souvent qu'au début y faire des conférences. Mais ils ne devaient avoir pour rôle que de donner tout d'abord le branle; jamais nulle Université populaire ne s'avisa, je suppose, de compter sur eux pour assurer le service régulier et quotidien de ses cours. Et, d'autre part, il n'est point vrai que le nombre des Universités populaires diminue. Si quelques petits groupes avaient pris ce nom indûment, leur disparition, comme M. Pellisson le fait observer, ne tire pas à conséquence.

Est-ce à dire que l'élan ne se soit pas ralenti et que la confiance n'ait pas diminué? Mais cet élan du début ne pouvait être durable, et cette confiance, quelque peu naïve, causa bien des maladresses. La période d'arrêt où nous sommes ne nuira point à l'œuvre de

l'instruction populaire. C'est une période de recueillement, de réflexion, de contrôle. On se rend compte des fautes commises, on met à profit son expérience. Et, du reste, il n'importe pas tant de créer des Universités populaires nouvelles. Quarante pour la Seine et cent pour la province suffisent amplement aux besoins actuels; surtout si, comme le font déjà quelques-unes, elles étendent le champ de leur activité par l'envoi de conférenciers dans les petites villes et dans les communes rurales. Ce qui importe, c'est de régler le fonctionnement des Universités déjà établies en les conformant le mieux possible à leur destination véritable. Il faut, pour cela, résoudre un certain nombre de questions. Examinons-les très brièvement.

Et d'abord, quels sont les auditeurs que l'Université populaire doit avoir en vue? Tout le peuple ou bien une élite? Je sais qu'on a discuté beaucoup sur ce point essentiel. Puis-je dire qu'il ne me semble guère discutable? Mettre l'enseignement supérieur à la portée de tous, c'est le rabaisser. De quelque nom qu'on le parât, cet enseignement n'atteindrait même pas le niveau d'un cours d'adultes moyen. Si l'Université populaire s'adressait également à toutes les intelligences, elle sacrifierait celles-là mêmes qui sont seules en état d'acquérir une instruction plus haute. Qu'elle s'adresse donc à l'élite du peuple. Et ne nous laissons pas effrayer par ce mot, quelque suspect que le trouvent certains démocrates d'esprit court. Nous ne *pouvons* pas établir l'égalité de l'enseignement en donnant à tous une culture supérieure, dont la plupart sont incapables; nous ne *devons* pas l'établir en privant de cette culture ceux qui sont capables de la recevoir.

Une seconde question, qui concerne le mode d'en-

seigner, semble dès maintenant résolue. Fallait-il, dans toutes les Universités du peuple, organiser les programmes et les méthodes d'après un patron uniforme? Le fondateur de la première, la *Coopération des Idées*, avait souhaité qu'elle fût l'Université-mère, une sorte de type selon lequel les autres Universités eussent à se façonner. Mais celles-ci, n'acceptant point de tutelle, affirmèrent leur autonomie et prétendirent avoir chacune sa personnalité libre et distincte. Sur la centralisation a donc prévalu un système fédéraliste, en vertu duquel les diverses Universités, liées entre elles par leur dévouement à la tâche commune, sont indépendantes l'une de l'autre. Et c'est, je crois, fort bien fait. Chaque milieu crée ainsi de lui-même la forme d'Université populaire qui s'accorde le mieux avec ses besoins, et chaque groupe s'intéresse davantage à son œuvre propre.

Les initiateurs du mouvement avaient eu, à l'origine, de très hautes visées ; il faut en rabattre. Leur programme était une vraie encyclopédie. « Notre enseignement, déclare la *Coopération des Idées*, comportera toutes les branches du savoir physique, biologique et sociologique : astrologie, cosmologie, géographie, anthropologie, ethnologie, physiologie, hygiène, psychiatrie, psychologie, linguistique, logique, esthétique, démographie, droit, pédagogie, philosophie de l'histoire, criminologie, philosophie, éthique », etc., etc. Il y avait dans un tel étalage quelque pédanterie, osons le dire, et beaucoup d'illusion. Comment donner tant de cours? Les maîtres, d'abord, feraient défaut. Et puis, beaucoup de ces cours, qui ne répondent à aucun besoin vraiment populaire, ne sauraient avoir d'auditeurs. Sans parler des visites

dans les musées, des représentations dramatiques et des auditions musicales, on ne peut attirer et retenir un auditoire d'ouvriers que par les sciences qui touchent à leur vie et à ses conditions, soit matérielles, soit morales : l'économie politique, entre autres, l'histoire moderne, l'hygiène domestique et industrielle, etc. Partout où le peuple a pris la direction des Universités, ce sont ces sciences-là dont l'enseignement a prévalu. Sachons-le bien, il ne s'agit pas tant, pour un auditoire ouvrier, de haute culture désintéressée et spéculative que de ce qui concerne l'existence pratique et l'action sociale.

Faut-il considérer l'enseignement des Universités populaires comme ayant en lui-même sa fin? Non ; la tâche qui s'impose est moins d'instruire que d' « éduquer. » Au reste, l'enseignement proprement dit, un enseignement régulier et méthodique, ne peut être donné par l'Université populaire, car les maîtres et les auditeurs y varient trop. C'est plutôt l'affaire de Cours dans le genre de ceux qui furent établis en 1888 à l'Hôtel de Ville ; les *Cours de l'Hôtel de Ville* ne donnèrent pas, il est vrai, faute de ressources suffisantes, tous les résultats qu'on en attendait ; mais l'ancien Conseil municipal en avait projeté la réorganisation et le développement, lorsque celui de 1900 les supprima. C'est aussi l'affaire d'une autre œuvre, tentée il y a sept ou huit ans, et qui fit d'abord naître beaucoup d'espérances ; je veux parler de l'*Extension universitaire*. Très florissante chez les Anglais, dont les Universités sont richement pourvues, elle pourrait avoir en France le même succès, si nos Universités avaient assez de fonds pour rétribuer, comme outre-Manche, des professeurs itinérants.

Mais il ne faut pas se dissimuler les difficultés d'un enseignement supérieur qui s'adresse à des ouvriers ; en Angleterre même, les cours de l'*University Extension* ne consistent si nous en croyons certains rapports, qu'en exposés plus ou moins élémentaires, ne dépassant pas ceux qui se font dans la « quatrième » ou la « troisième » de nos lycées. Peut-être cet enseignement deviendra-t-il un jour praticable lorsque les Universités populaires pourront créer elles-mêmes, comme le programme de quelques-unes le comporte, des Cours d'adultes qui leur fournissent un auditoire mieux préparé. Encore y aura-t-il toujours à compter avec les conditions de la vie ouvrière. Tant que les ouvriers travailleront dix ou douze heures par jour, comment espérer que beaucoup d'entre eux aient assez de courage pour ajouter à la fatigue du corps celle de l'esprit, ou même assez de force pour que, dans leur corps surmené, leur esprit reste dispos et allègre ?

Si un enseignement régulier semble pour le moment impossible, il ne s'ensuit pas d'ailleurs que les cours des Universités populaires doivent se succéder pêle-mêle, sans aucune méthode. Quand les ressources manquent, on ne peut toujours éviter dans les programmes quelque incohérence ; mais on ne doit pas, en haine des règlements trop stricts, se faire de cette incohérence un système. La *Coopération des idées* refuse de mettre entre ses cours aucune suite. Pour stimuler et tenir en haleine la curiosité des auditeurs, il faut, déclare-t-elle, « traiter de toutes choses au hasard des jours ». Stimulons la curiosité des auditeurs, c'est fort bien ; seulement, prenons garde à ne pas tirailler leur esprit en trop de sens, à ne pas l'embrouiller par une succession de conférences qui ne

se lieraient pas, qui, parfois, se contrediraient. S'il y a forcément des conférences isolées, car beaucoup de conférenciers ne paraissent dans l'Université populaire qu'une fois par saison, elles doivent se suivre d'après un certain plan, qui, assez libre sans doute pour que chacune séparément profite à un auditoire mobile en grande partie, les coordonnera cependant et leur imprimera une unité sensible. Le mieux est de les grouper, quand on le peut, en séries de deux ou trois; ces séries n'exigent pas une assiduité trop longue, et, d'autre part, elles permettent une méthode didactique qui s'approprie au milieu.

Mais, en réalité, l'objet des Universités populaires ne consiste point dans l'enseignement tel quel; l'enseignement n'est qu'un moyen pour les ouvriers d'affranchir leur intelligence et leur conscience en se créant chacun à soi une personnalité vraiment libre.

Si les Universités populaires ne devaient qu'enseigner, la physique par exemple ou l'astronomie, une question ne se poserait pas qui s'est posée tout d'abord : Faut-il que l'Université populaire admette parmi ses conférenciers les représentants de toute croyance? C'est l'avis des « libéraux ». Oserai-je le combattre?

Nul doute qu'elle ne doive exclure l'esprit de secte ; et la diversité même des idées que ses auditeurs y entendent soutenir aura cet effet salutaire de les en préserver. Aussi peut-on louer sans réserve certaines recommandations inscrites sur les cartes d'adhérents : *Ne jamais supposer celui qui est d'un avis contraire un imbécile ou un gredin... Abandonner quelques instants ses préoccupations personnelles et ses tendances afin de comprendre les autres*, etc.

Est-ce une raison pour ouvrir l'Université populaire à n'importe quelle doctrine?

Malgré le libéralisme que l'Université populaire professe, il y a des doctrines dont elle ne saurait sans contradiction accueillir les représentants. Doit-elle, sous couleur de tolérance, donner la parole aux apôtres du fanatisme? Et, fondée pour émanciper les esprits, livrera-t-elle ses auditoires à ceux qui prêchent la servitude?

« Notre association, déclare la Société des Universités populaires, ne propage aucune théorie exclusive. » J'entends bien, et j'approuve. Cependant, il est un certain nombre d'idées communes qui donnent à l'Université populaire sa physionomie propre, son unité, qui en sont, pour tout dire, l'âme même. Par quelle aberration introduirait-elle dans sa chaire les ennemis de ces idées? Ils ne sont pas à craindre, dira-t-on. Je ne les crains pas. Mais c'est, pour le moins, une perte de temps. Et, poussée à ce point, notre tolérance deviendrait jeu de dupe. Si les Universités populaires ont raison de voir dans la tolérance un objet essentiel de l'éducation, il y a encore parmi leurs adhérents, malgré la communauté des vues générales, assez de divergences pour en faire l'apprentissage.

Je dirai plus. On la conçoit mal, ce me semble, quand on nous invite (sur les cartes d'adhérents) à *respecter l'idée de chacun*. La sincérité des croyances les rendrait donc respectables? Je demande pourquoi nous respecterions, si sincère fût-elle, une croyance erronée et dangereuse. Dites, ce cliché ne vous agace-t-il pas?

Respectons l'homme, d'accord. Et pourtant je ne vois pas très bien comment mériteraient le respect à

tant de gens la faiblesse d'esprit et la servilité d'âme qui leur font accepter des croyances toutes passives. Mais respecter une opinion fausse parce qu'elle est sincère, quoi de plus absurde? Cette sincérité appartient à l'homme, non à l'opinion. L'opinion en elle-même n'est ni sincère, ni insincère, elle est fausse ou vraie. Vraie, nous la respecterons. Ce n'est pas assez dire : nous devons l'affirmer, la répandre, lutter pour elle. Fausse, combattons-la sans aucun « respect, » sans merci. Il faut l'extirper.

Certains veulent que l'Université populaire s'interdise la politique. Entendons-nous. La politique d'au jour le jour, oui; celle qui met en cause les personnes, qui se traduit par des discussions irritantes et sans portée. Cette politique-là, rien ne serait plus fâcheux que de l'introduire dans l'Université populaire. « Du jour où une Université populaire quelconque s'occupera de politique, disait, en 1900, M. Ch. Guieysse, c'est sa mort qu'elle décrétera. » Je le crois comme lui; et, déjà, certains faits en témoignent.

Mais il s'agit là de politique militante. Quelques mois après, le même M. Guieysse écrivait ceci: « Dans plusieurs Universités populaires, l'on insiste continuellement sur la nécessité de ne point faire de politique. Une telle insistance effraie un peu; elle semble dénoter le désir de fonder un parti nouveau qui se désintéresserait de l'action sociale... Ne dirait-on pas que l'Université populaire, étant un milieu d'amour et d'union, suffit pour le bonheur des ouvriers? » Entre ces deux déclarations, rien de contradictoire. Bannir la politique militante, ce n'est pas exclure le débat des questions politiques.

M. Pellisson, dans son rapport, cite des Universités

populaires de province qui, par crainte de la politique, interdisent leur salle de lecture à tous les journaux généralement quelconques. Il ne manque plus que de proscrire l'histoire contemporaine, l'économie sociale, et quoi encore? On enseignerait les dynasties égyptiennes ; que « Thetmosis était valétudinaire, et qu'il tenait cette complexion de son aïeul Alipharmutosis (1). » Une certaine bourgeoisie ne demanderait pas mieux. Elle a ses raisons de préconiser cette neutralité politique. Mais la classe ouvrière a aussi les siennes de se défier. Réagissant, dans maintes Universités populaires, contre des intellectuels par trop bénins, elle en assume la direction pour la conformer à ses vues. Et elle fait très bien.

Il ne faut certes pas que l'Université populaire devienne une sorte de club. Mais faut-il que, sous prétexte de travailler à la paix sociale, elle néglige son véritable objet? La paix ne doit point se faire par une lâche incuriosité de toutes les questions actuelles. Elle se fera par l'accord, sur ces questions, de ceux qui veulent travailler à l'émancipation du peuple ; elle se fera par leur lutte commune contre les ennemis de la justice. Mais quel est l'objet véritable de l'Université populaire? C'est de préparer le peuple à cette lutte décisive; c'est de lui assurer la victoire en fortifiant son intelligence et en affermissant sa volonté.

(1) La Bruyère.

M. HENRI DE RÉGNIER

A PROPOS DU « MARIAGE DE MINUIT ».

Sans abandonner les vers, puisqu'il publiait récemment la *Cité des eaux*, M. Henri de Régnier, depuis quelque temps, écrit plus volontiers en prose. Et, du poète, nous avons en tout cinq volumes ; mais, du prosateur, outre un livre d'études littéraires, nous en avons déjà jusqu'à six. Ce sont la *Canne de jaspe*, le *Trèfle blanc*, les *Amants singuliers*, où il a réuni des contes ou des nouvelles, et la *Double maîtresse*, le *Bon plaisir*, le *Mariage de minuit*, qui s'intitulent romans.

La *Cité des eaux* ne renferme rien, soit pour l'inspiration, soit pour la facture, qu'on ne trouvât dans ses recueils antérieurs. Aussi pourrais-je caractériser son œuvre poétique sans tenir compte de ce dernier volume. En supposant qu'elle soit achevée ou, tout au moins, que rien de nouveau ne s'y ajoute, elle vaut, du reste, à M. de Régnier une place éminente entre les poètes contemporains, entre ceux qui ont su

le mieux concilier avec nos traditions héréditaires les tendances du symbolisme vers une poésie moins pittoresque et moins oratoire que musicale ; et c'est assez faire son éloge, de dire que beaucoup de ses pièces nous donnent le sentiment de la perfection dans le je ne sais quoi d'inachevé, d'aérien, de fluide, qui est le caractère propre de l'art symboliste.

Mais si, dans la *Cité des eaux*, le poète ne fait guère que se répéter lui-même, le *Mariage de minuit*, qui vient de paraître, est, je crois bien, le meilleur ouvrage du prosateur. Même après la *Double maîtresse* et le *Bon plaisir*, quelque charme et quelque grâce qu'ils puissent avoir, ce volume mérite une mention particulière, et M. de Régnier s'y montre un conteur vraiment exquis.

Un conteur, plutôt qu'un romancier. Pourquoi le nom de romancier me paraîtrait lui convenir beaucoup moins, c'est ce que j'expliquerai tout à l'heure. Mais on peut déjà s'en rendre compte par une brève analyse de l'ouvrage. Le *Mariage de minuit* est un de ces livres dont plusieurs pages ne suffiraient pas à résumer la matière, et dont quelques lignes résument le sujet.

Françoise de Cléré, jeune fille orpheline, vit chez une tante, madame Brignan, à laquelle ses complaisances amoureuses font parmi le monde une réputation suspecte ; et cette réputation de la tante, la nièce, si pure et si droite qu'elle soit, en subit la contagion. Françoise se résignerait peut-être à épouser M. de Hangsdorff, riche et vieux bonhomme, qui lui assurerait du moins une existence honorable ; mais les entremetteurs de ce mariage veulent lui imposer des conditions auxquelles répugne sa fierté. Un jour, elle

surprend madame Brignan, sous le toit que toutes deux habitent, en conversation galante avec le jeune Antoine de Puyfond. Dès lors, il ne lui reste plus que de s'enfuir. Elle va demander conseil et protection à son ami d'enfance, Philippe Le Hardois. Philippe lui offre d'être sa femme ; elle accepte. Ainsi se termine le volume ; et, s'il faut en expliquer le titre, sachez que, le soir des noces, quand les deux jeunes gens, dans le parc de Grandmont, se donnent l'un à l'autre, la lune de minuit, atteignant le haut du ciel, leur prête sa lumière nuptiale.

C'est là, comme on voit, le sujet d'une nouvelle plutôt que d'un roman. M. de Régnier déclarait, en publiant les *Amants singuliers*, que ces trois histoires ont surtout pour mérite leur concision volontaire. « Personne, disait-il, ne me fera l'injure de croire que je n'eusse pu étendre la substance des récits qu'on va lire au point de faire de chacun d'eux ce que je ne souhaitais pas qu'ils fussent. » Il l'aurait pu, n'en doutons pas. Mais, dans le *Mariage de minuit*, je crains que des critiques sévères ne lui reprochent tout justement d'introduire, pour en étendre la substance, une foule de choses indirectement liées au sujet ou qui même y sont tout à fait étrangères.

Le *Mariage de minuit* n'est point ce qu'on appelle un livre bien fait. Il est mieux fait cependant que le *Bon plaisir* et la *Double maîtresse*. Le *Bon plaisir* consiste en une succession d'anecdotes. Quant à la *Double maîtresse*, rien de plus discontinu, de plus capricieux et de plus enchevêtré. Tantôt croisant, tantôt brouillant les divers épisodes, M. de Régnier s'y fait un jeu d'intervertir l'ordre naturel et raisonnable, comme pour déconcerter ses lecteurs. Cela ne manque peut-

être pas de piquant, et je serais disposé à croire que l'apparente négligence de l'auteur peut bien cacher un art très subtil. Tout de même, on préférerait quelque suite, ne fût-ce que pour ne pas perdre à chaque instant le fil du récit. Dans le *Mariage de minuit*, il y a plus de cohésion et d'unité. Et pourquoi n'y louerais-je pas l'adresse avec laquelle M. de Régnier mêle à son sujet, sans le quitter de vue, tant d'incidents adventices et de personnages accessoires? Mais, il faut bien le dire, on réduirait le volume de moitié, si l'on en retranchait tout ce qu'il renferme d'épisodique.

Mieux composé que les deux romans antérieurs, le *Mariage de minuit* n'en a pas moins une ordonnance assez irrégulière. Après un premier chapitre qui expose très nettement le sujet, M. de Régnier, dans le second, beaucoup plus étendu, nous donne sur le père de Françoise maints détails dont nous n'avons cure; il oublie la fille pour le père, comme si autre chose nous intéressait chez M. de Cléré que ce qui peut expliquer Françoise. Puis, au cours du volume, chaque fois qu'un des personnages déjà présentés va jouer son rôle, on nous le portraiture, on nous raconte tout au long sa généalogie et sa biographie. Dans le quatrième chapitre, le marquis de Bocquincourt; dans le sixième, le comte de Serpigny; dans le huitième, la baronne de Vitry et sa fille, dont nous avions, depuis longtemps, oublié jusqu'au nom; dans le onzième enfin, l'avant-dernier, M. Antoine de Puyfond, en compagnie duquel Françoise doit, quelques pages plus loin, trouver sa tante. Est-ce là gaucherie de l'auteur? Est-ce un laisser-aller dont il trouve que l'impertinence à quelque grâce? « Monsieur, je fais des livres », dit, en vous abordant, un cuistre

bien connu. Peut-être M. de Régnier ne veut-il pas en faire, car cela sent son pédant. Mais les livres ne se font pas tout seuls ; il faut un peu les aider. J'ai peur que M. de Régnier n'aide pas assez les siens. Ce décousu de la composition et ces reprises perpétuelles nous fatiguent vite ; et l'on est d'autant plus agacé, quand on y soupçonne l'affectation d'une désinvolture qui a bien elle-même sa pédanterie.

Dirai-je encore que Françoise et Philippe, si bien esquissés, ne sont, à vrai dire, que des esquisses ? A peine occcupent-ils dans le livre un peu plus de place que telle ou telle autre des figures accessoires. Je voudrais quelques renseignements sur leur évolution sentimentale. Non que je reproche à l'auteur de ne pas « faire de la psychologie ». Les dieux m'en préservent, puisque l'on qualifie de romancier psychologue le romancier qui, incapable de mettre en scène la vie, se substitue à ses personnages pour commenter sans fin chacun de leurs gestes, et fait un roman sur le modèle d'un traité anatomique. Mais Françoise et Philippe m'intéresseraient davantage, si je savais mieux ce qui se passe dans leur âme.

Tout au début, Françoise voit en Philippe un camarade, un ami, et Philippe, dont l'affection fut, jusqu'ici, exempte de désir, ne sent encore pour Françoise, en la voyant dénouer ses cheveux, qu'un attrait purement charnel qui lui fait honte. Comment, de là, les deux jeunes gens en viennent-ils à s'aimer ? Le livre se passe tout entier sans qu'on nous dise rien de leurs sentiments mutuels. Bien plus, lorsqu'elle quitte la maison de sa tante, Françoise ne va pas d'abord trouver Philippe, mais le romancier Boispréaux, à qui elle propose de l'épouser. Quand Boispréaux (dans une très

jolie scène) repousse cette obligation devant laquelle recule son aimable égoïsme, c'est alors seulement qu'elle se rend chez Philippe. Et le jeune homme lui demande : « Voulez-vous être ma femme? » Et elle refuse d'abord, puis se laisse persuader. Et quelques mots suffisent pour nous apprendre comment le désir de Philippe s'est transformé en amour, comment Françoise, qui vient de dire au jeune homme : « Vous êtes mon ami, mais je ne vous aime pas, » sent bientôt après qu'elle l'aime, qu'elle n'aima jamais que lui. Du reste, il n'y a rien là qui ne puisse être vrai. Je voudrais seulement que, dans le cours du récit, l'auteur eût pris la peine de marquer, chez ses deux principaux personnages, les transitions délicates qui devaient être la matière la plus intéressante de son livre, si les personnages secondaires n'y prenaient presque toute la place.

Aventure du marquis de Bocquincourt, libidineux quinquagénaire, avec mademoiselle Victorine de Vitry, maigre fille noiraude, à la fois acerbe et vieillotte. Comme elle a une mère des plus rigoristes, Victorine est obligée de se faire elle-même son éducation en écoutant aux portes, et, quand sa gouvernante s'ébat avec le maître d'hôtel, en regardant par le trou de la serrure. Bocquincourt, à qui elle déclare l'avoir vu, certain soir, se promener tout nu dans sa chambre, ne la quitte plus dès ce moment, et finit par lui apprendre tout ce qu'elle ne sait pas encore. Et la jeune fille la mieux élevée de France, comme l'appelle madame de Vitry, se fait un beau jour enlever, laissant à la meilleure éducatrice de France une lettre ordurière, dont la vieille dame ne comprend même pas tous les termes.

Seconde histoire. Le comte Jacques de Serpigny

s'occupe à des travaux d'art céramique ; ou plutôt ces travaux sont ceux d'un jeune ouvrier, Villereuil, qu'il a secrètement installé dans un endroit solitaire, et dont il exploite le génie inventif. Dépourvu d'argent, Serpigny veût marier Françoise avec le riche collectionneur Hangsdorff, en laissant entendre à la jeune fille qu'il compte sur son influence pour obtenir des fonds. Puis, ayant trouvé un autre commanditaire, il établit sa Maison du Feu. Mais, lorsque tout marche à souhait, lorsque, dans l'atelier plein de merveilles, il marque déjà les futurs prix de vente, Villereuil, jaloux de ces belles choses qu'ont façonnées ses mains, ramasse une sorte de pic, se rue, frappe à tour de bras, jusqu'à ce qu'il ne reste plus un seul vase intact.

Troisième histoire : celle de Madame Brignan et de Puyfond. Naturellement généreuse de soi-même, ne faisant point attendre ceux qui lui marquent leur désir d'elle, Madame Brignan s'offre tout d'abord à Puyfond avec sa bonne grâce ordinaire. Et c'est bien là la femme dont le jeune homme était en quête. Ce jeune homme raisonnable et pratique veut une maîtresse qui ne lui coûte rien, une maîtresse sérieuse qu'il puisse garder tout le temps de son stage, une maîtresse d'âge déjà mûr, soit afin d'en être mieux aimé pendant son séjour à Paris, soit afin de la quitter sans regret quand il sera nommé dans une ambassade. Mais, trop avisé pour lui témoigner un empressement qui le mettrait à sa merci, c'est seulement après s'être rendu maître d'elle qu'il veut bien la contenter, et n'ayant, par économie, qu'une vilaine chambre sous les combles d'un hôtel imposant, il l'amène au point de le recevoir chez elle, où Françoise doit les surprendre.

Indépendantes l'une de l'autre, ces histoires, d'autre part, ne font pas corps avec le sujet. Toute celle de Puyfond et de Madame Brignan pour nous expliquer comment Françoise est contrainte de quitter la maison de sa tante. Toute celle de Serpigny parce que l'idée lui vient, un certain moment, de marier la jeune fille à Hangsdorff. Toute celle de Bocquincourt, enfin, parce que... Vraiment, l'histoire du gros marquis avec Victorine, je ne vois pas quel fil pourrait bien la rattacher au sujet. Elle est fort croustillante, et M. de Régnier, qui affecte volontiers un libertinage très distingué sans doute, nous la raconte pour le plaisir.

Mais passons condamnation sur ce qu'a le roman soit de décousu, soit de maigre ou de superficiel. Il n'en est pas moins une œuvre charmante; et je vais en dire l'agrément.

M. de Régnier conte à ravir. Son récit, facile, élégant, net, rappelle les meilleurs conteurs du dix-septième et du dix-huitième siècle, dans la familiarité desquels on sent que lui-même a vécu. *Le Bon plaisir* se passait au temps de Louis XIV et la *Double maîtresse* au temps de Louis XV; et, dans ces deux livres, il y a du pastiche, un pastiche très délicat, qui, pourtant, leur donne je ne sais quel air plus ou moins artificiel. Quant au *Mariage de minuit*, il se passe de nos jours, il met en scène des personnages modernes; et si la plupart de ces personnages tiennent encore de « l'ancien régime », M. de Régnier excelle tout justement à en retracer la figure, les manières, les propos, avec la vérité qui leur convient, avec une vérité significative, mais atténuée et discrète.

Mariage de minuit renferme des portraits délicieux, dont l'exactitude s'allie à la plus exquise finesse. Entre

beaucoup d'autres, celui de Boispréaux, que je citerais s'il m'en restait la place ; et surtout celui du prince de Bercenay, fait successivement, de chapitre en chapitre, par série de petites touches. Le prince de Bercenay n'a dans le livre, aucun rôle actif, et l'on pourrait l'en retrancher sans aucun inconvénient pour la suite de ce récit. Mais ce serait bien dommage. Oh ! l'aimable petit vieillard, avec ses yeux pétillants dans sa figure plissée ! Il raconte, de sa voix précise et sobre, les souvenirs d'une longue vie qui n'a pas lassé sa curiosité maligne : il esquisse en quelques traits délicatement choisis la figure des gens, leurs ridicules, leurs travers ; ou bien, sur l'avenue du Bois, trottinant auprès de Françoise, il la divertit, la renseigne, la console, lui dit mille choses fines et tendres, et quand il redresse, de temps en temps, son buste courbé pour lever les yeux vers elle, trouve sa récompense dans un sourire affectueux de la jeune fille...

Ce qui fait le mérite supérieur du *Mariage de minuit*, c'est le style, dont je ne saurais trop louer l'aisance, la souplesse, l'heureux et vif naturel.

Telles n'étaient point les qualités qu'on pouvait apprécier dans les premiers ouvrages en prose de M. de Régnier. Ses *Contes à soi-même* notamment, renfermaient maintes pages excellentes. Par malheur, on y en trouvait plus d'une où l'application du styliste tournait au galimatias précieux. Et les meilleures elles-mêmes avaient quelque chose de façonné, d'apprêté, de compassé. Une prose si savante nous faisait sans doute admirer l'art de l'auteur ; mais nous le plaignions toujours de sa peine, et parfois nous nous plaignions de la nôtre.

A vrai dire, ces Contes étaient surtout un exercice

de style. Peut-être M. de Régnier se contraignit-il d'abord pour mieux s'assouplir. Ce qui est certain, c'est que ses volumes postérieurs nous le montrent affranchissant son écriture de procédés factices et acquérant peu à peu la justesse naturelle et la facile élégance. Dans la *Double maîtresse* et dans le *Bon plaisir* il y a encore bien des mièvreries et des subtilités. Mais, dans le *Mariage de minuit*, M. de Régnier a complètement rompu avec ses recherches. Son art, assez délicat pour ne pas se trahir, sait même le prix de certaines négligences.

Le livre porte en épigraphe un mot de Gœthe : « Je ne veux plus que tu écrives de semblables riens, car les autres s'en tireront aussi bien que toi. » Epigraphe beaucoup trop modeste! Eh quoi? M. de Régnier ne se douterait-il pas que ses riens sont un véritable régal?

VOLTAIRE PHILOSOPHE (1)

« Les esprits, dit Sainte-Beuve dans un article des *Nouveaux Lundis*, ne seront tout à fait émancipés, et la raison bien assise, que lorsque Voltaire aura sa statue, non pas dans le vestibule ou au foyer d'un théâtre, mais en pleine place publique, au soleil. » — Cette statue, Voltaire l'a depuis longtemps. Cela ne veut pas dire que l'émancipation des esprits soit complète. Entre la pensée libre et ses adversaires, la lutte dure encore, et jamais peut-être les ennemis de Voltaire ne furent plus nombreux que de nos jours ou plus bruyants. Après un siècle et demi, son nom soulève de furieuses colères. La haine et la calomnie n'ont pas désarmé. Voltaire a contre soi tous les fauteurs des superstitions, comme il a pour soi tous les ouvriers d'affranchissement.

Ce qu'on attaque en lui, c'est l'auteur du *Diction-*

(1) Conférence faite à Genève dans la Grande salle de l'Université.

naire philosophique, de l'*Essai sur les mœurs*, des *Mélanges*, de tant de pamphlets où il a combattu le fanatisme, l'intolérance, l'inhumanité ; ce qu'on attaque en lui, c'est le « philosophe. » Ainsi l'appelaient ses contemporains. Mais le mot n'a plus la même signification. Et, à vrai dire, j'aurais pu intituler cette conférence *Voltaire moraliste* aussi bien que *Voltaire philosophe*, car toute la philosophie de Voltaire aboutit à la morale de même qu'elle en procède.

Il faut d'ailleurs s'entendre. Le nom de moraliste désigne ordinairement des écrivains qui peignent les mœurs ou qui étudient l'homme soit en tant qu'individu, soit dans ses rapports avec la société mondaine. Tels, par exemple, La Rochefoucauld et La Bruyère. Et même, d'une façon générale, tous les auteurs du dix-septième siècle sont des moralistes : Racine, qui anatomise si délicatement les passions de l'amour ; La Fontaine et Molière, qui mettent en scène la vie et le monde de leur époque ; Bourdaloue, dont les sermons contiennent si souvent des analyses psychologiques et jusqu'à des portraits. Ce n'est pas en ce sens que Voltaire est moraliste. La littérature du dix-septième siècle s'intéressait surtout aux relations civiles. Celle du dix-huitième considère l'homme comme membre de la société politique. Et c'est par là que sont des moralistes les « philosophes » contemporains. Mais Voltaire en mérite le nom plus qu'aucun d'eux, car sa philosophie consiste à répandre les idées sociales de justice, de bienfaisance, d'humanité.

Je ne parlerai pas du métaphysicien. Ou plutôt — car il faut bien que j'en parle, — je n'en parlerai que pour montrer comment il subordonne la métaphysique à la morale. Vous savez quelle définition

donnent de la métaphysique les traités et les dictionnaires. « Science des choses qui dépassent la nature, le domaine des causes secondes, pour s'élever aux causes premières, aux premiers principes. » Cette prétendue science des choses que ne peut atteindre l'intelligence humaine, Voltaire la définit le « roman de l'esprit, » la compare, très irrévérencieusement, à la coquecigrue de Rabelais bombillant ou bombinant dans le vide. « Toute la métaphysique, dit-il, contient, d'une part, ce que savent les hommes de bon sens, et de l'autre, ce qu'ils ne sauront jamais. »

« Ce qu'ils ne sauront jamais », — retenons le mot. On représente Voltaire tantôt comme un plaisantin qui résout par des calembredaines les énigmes de l'univers physique et moral, tantôt comme un intellectuel dévoré d'orgueil qui s'imagine qu'il n'y a rien que la raison humaine, sa propre raison, ne puisse aisément expliquer. L'un, M. Brunetière, dit : « Voltaire n'a pas senti que nous sommes enveloppés d'obscurité, que notre intelligence se heurte de toute part à l'inconnaissable. « Et l'autre, M. Faguet : « Voltaire est impénétrable, non seulement à la pensée et au sentiment du mystère, mais même à l'idée qu'il peut y avoir quelque chose de mystérieux. » Or, il suffit de parcourir au hasard tel ou tel de ses écrits philosophiques pour voir que nul ne sentit, ne marqua, soit avec plus de gravité, soit avec plus d'humilité, les bornes de l'esprit humain.

Ce que Voltaire célèbre dans Newton, c'est sans doute un sublime génie ; mais il ne l'admire guère moins de connaître son ignorance. « Un jour, on demandait à Newton pourquoi il marchait quand il en avait envie et comment son bras et sa main remuaient à volonté. Il répondit brièvement qu'il n'en savait

rien. Mais du moins, lui dit-on, vous qui avez découvert la gravitation des planètes, vous nous direz pourquoi elles tournent dans un sens plutôt que dans un autre. Il avoua encore qu'il n'en savait rien. » Et Voltaire conclut : « Plusieurs ont dit : Que ne sais-je pas ? Montaigne disait : Que sais-je ? » Faut-il citer ces lignes d'un article sur les causes occultes : « Toute cause sera éternellement occulte pour nous. Tout ce qui est en nous est une énigme dont il n'a pas été donné à l'homme de deviner le mot... Pauvres marionnettes de l'éternel démiurge, nous ne savons ni pourquoi ni comment une main invisible fait mouvoir nos ressorts », etc. Et, dans l'article du *Dictionnaire philosophique* intitulé *Ignorance*, après avoir énuméré une multitude de « questions » insolubles sur les choses les plus ordinaires : « O atomes d'un jour, s'écrie-t-il, en apostrophant les docteurs, ô mes compagnons dans l'infinie petitesse, nés comme moi pour tout souffrir et tout ignorer, y en a-t-il parmi vous d'assez fous pour croire savoir cela? Non, il n'y en a point, non, dans le fond de votre cœur, vous sentez votre néant comme je rends justice au mien. Mais vous êtes assez orgueilleux pour vouloir qu'on embrasse vos vains systèmes; ne pouvant être les tyrans de nos corps, vous prétendez être les tyrans de nos âmes. »

Ces docteurs auxquels Voltaire s'adresse, ce sont les métaphysiciens et les théologiens. Et il tient leurs systèmes en défiance. Tout système lui est suspect. Parmi les philosophes, ceux qu'il estime, qu'il trouve utiles au genre humain, ce sont ceux qui se bornent modestement aux résultats de l'observation et de l'expérience, qui n'y substituent pas leurs rêves en imaginant des théories, plus ou moins ingénieuses,

mais en l'air. Ce sont, en France, Gassendi, Fontenelle, Bayle; en Angleterre, Bacon, Locke, Newton; c'est, chez les Grecs, Aristote. Les autres, il les traite de thaumaturges ou même de charlatans. Ceux-là, les Platon, les Descartes, les Spinoza, les Leibnitz, ils ont fait des romans, des romans très intéressants à vrai dire, mais comme un roman peut l'être, par l'invention du romancier.

Voltaire, lui, s'appelle « non docteur, mais douteur ». « Affirmer, dit-il, n'est permis qu'en géométrie. » On lui reproche de n'avoir pas l'esprit philosophique, sous prétexte que la « synthèse lui est interdite ». Cela signifie tout simplement qu'il n'a pas l'esprit de système. Mais l'esprit de système, c'est, en un certain sens, le contraire de l'esprit philosophique. Le véritable esprit philosophique consiste à s'arrêter, suivant son expression, lorsque « le flambeau de la physique nous manque. » Dans toutes les questions métaphysiques, Voltaire se tient sur la réserve. Il ne fait guère qu'exposer ses doutes. On l'accuse de contradictions. Le mot est peu juste. Ceux-là seuls se contredisent qui affirment. Or Voltaire n'affirme pas, il se donne comme tâtonnant dans les ténèbres. Un de ses plus importants écrits sur la métaphysique est intitulé le *Philosophe ignorant*, et ce philosophe ignorant, c'est lui-même.

Je sortirais peut-être de mon sujet, si j'insistais davantage. J'y rentre tout de suite en expliquant de quelle façon Voltaire soumet sa métaphysique à la morale.

Voici, par exemple, la question du libre arbitre. Pouvons-nous diriger notre volonté, ou sommes-nous assujettis aux mêmes conditions nécessaires que tout le reste de la nature, incapables de réagir contre

la force des choses par un seul acte autonome qui suffirait pour troubler l'ordre universel ? Cette question est une de celles qui ont le plus préoccupé Voltaire. Et tantôt il penche pour la liberté, tantôt pour le déterminisme. Sa pensée intime, quand il reste dans le domaine de la spéculation, c'est que nous ne sommes pas libres. Seulement il redoute les effets que peut avoir le déterminisme au point de vue moral et social. « Le bien de la société, déclare-t-il, exige que l'homme se croie libre, et, si le fatalisme était vrai, je ne voudrais pas d'une vérité si cruelle. » Et il fait valoir en faveur du libre arbitre des raisons de bonne femme, comme il dit, des arguments tout sentimentaux.

De même pour l'âme. Que pouvons-nous savoir si nous avons une âme, si ce que nous nommons *âme* est quelque chose de spirituel, quelque chose d'immortel, s'il y a une autre vie, des peines et des récompenses futures ? Ici encore, la véritable pensée de Voltaire, sa pensée purement intellectuelle, serait de nier cette âme, cette vie à venir, cette sanction ultérieure. Et il avoue, en propres termes, que, s'il n'enseigne pas le matérialisme, c'est par crainte des conséquences qui en résultent. Mais l'idée de l'immortalité, comme celle du libre arbitre, importe à la morale, et, l'intérêt de la société voulant qu'il existe une justice après la mort, « on ne doit pas ébranler une opinion si utile au genre humain. »

De même enfin pour Dieu. Son existence ne se démontre pas. Les catéchismes de philosophie en fournissent de nombreuses preuves, parce qu'aucune de ces preuves n'est assez forte pour dispenser des autres ; et toutes ensemble ne sauraient imposer la

certitude. Voltaire, qui n'a jamais nié l'existence de Dieu, ne la donne que comme vraisemblable. Et quels arguments invoque-t-il? La preuve physique sans doute :

L'univers m'embarrasse, et je ne puis songer
Que cette horloge existe et n'ait point d'horloger.

Mais le Dieu que Voltaire croit, celui que Voltaire glorifie, auquel il élève un temple — *Deo erexit Voltaire*, — ce n'est pas seulement le Dieu architecte du monde, c'est surtout le Dieu rémunérateur et vengeur, le Dieu fondement de la morale, sanction de la morale. Et tel est le sens du vers bien connu :

Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.

Dans la seconde moitié de sa vie, Voltaire dut combattre l'athéisme. Or, que veut-il établir contre Helvétius et d'Holbach? Si nuisible que soit le fanatisme à la société humaine, l'athéisme ne l'est guère moins, voilà le point essentiel de son argumentation. Pratiquer la vertu sans croire à un Dieu, cela demande, pense-t-il, une élévation d'intelligence et une force d'âme qui ne peut être que le partage d'un petit nombre. Aussi doit-on confirmer et affermir cette croyance nécessaire au maintien de la société.

Vous le voyez, qu'il s'agisse du libre arbitre, de l'âme ou de Dieu, Voltaire assujettit la métaphysique à la morale. Et je ne prétends pas qu'il ait raison. Juger une doctrine spéculative par ses résultats dans le domaine des mœurs, la proscrire sous prétexte qu'elle porte atteinte aux principes sociaux, rien de plus dangereux pour la liberté de l'esprit humain. Mais, même au point de vue pratique, sait-on si la doctrine

qui semble aujourd'hui funeste dans ses premiers effets ne sera pas demain salutaire? Sait-on si telle théorie en désaccord avec notre morale actuelle ne s'accordera pas plus tard avec une morale supérieure? Ce n'est pas la morale qui doit juger la science. Quand la science contredit la morale, la morale de notre temps, nous nous garderons de l'accuser d'immoralité en songeant que les idées sur lesquelles repose la civilisation contemporaine ont été pour la plupart révolutionnaires avant de devenir conservatrices.

Un mot cependant. Lorsque Voltaire allègue ainsi l'intérêt du genre humain, ce n'est pas à propos de vérités scientifiques, c'est à propos de problèmes qu'aucune philosophie n'a résolus et qu'il tient pour insolubles. Nulle comparaison avec le mouvement de la terre, découvert par Galilée et condamné par l'Inquisition. En des matières livrées à l'incertitude, rien d'étonnant que le zèle de Voltaire pour l'institution civile l'incline vers ce que l'ordre social lui semble exiger.

Si Voltaire subordonne la métaphysique à la morale, c'est à la morale qu'il réduit la religion. On l'accuse d'être antireligieux. Entend-on par là qu'il n'a rien d'un mystique? A la bonne heure. Et, si je pourrais citer de lui maints passages qui dénotent une réelle ferveur, sa piété, en effet, est plutôt active que sentimentale. Elle consiste surtout à pratiquer le culte, non pas à allumer, comme il disait, des cierges en plein midi, non pas à brûler de l'encens — ou des hérétiques, mais à être juste et humain.

Voltaire, quoi qu'il en soit, n'a pas attaqué la religion. Lui-même la distingue soigneusement de la superstition et ne veut détruire celle-ci que pour épurer

celle-là. Vous prétendez, écrit-il dans le *Dictionnaire philosophique*, que la religion a produit des millions de forfaits; dites : la superstition. La superstition « est un serpent qui entoure la religion de ses replis; il faut lui écraser la tête sans blesser celle qu'il infecte. »

Ce n'est pas à la religion, c'est au catholicisme que Voltaire a fait la guerre. Et, s'il a fait la guerre au catholicisme, nous allons voir que ses griefs sont à peu près tous d'ordre moral.

La doctrine catholique lui apparaît en soi comme une doctrine d'immoralité. Elle se fonde sur le péché originel et la rédemption. Or, il est immoral, selon Voltaire, que Dieu ne nous juge pas d'après notre œuvre, qu'il nous condamne sous prétexte que nos premiers parents se seraient, voilà des milliers d'années, laissé tromper par un serpent, animal des plus astucieux — c'est le péché originel —; qu'il veuille bien nous sauver — c'est la rédemption — sous prétexte que son fils aurait, en mourant pour nous, racheté nos fautes.

Encore ne pouvons-nous être sauvés sans avoir la foi. Il ne s'agit pas de ce que nous faisons, mais de ce que nous croyons. Les Socrate, les Epictète, les Marc-Aurèle sont éternellement rôtis par les cinq cents diables d'enfer. Mais un Ravaillac, par exemple, jouit de toutes les délices du paradis, car il avait la foi, et « c'est par la foi, » comme dit saint Paul, qu'il assassina Henri IV suspect de préparer la guerre contre le pape, autant dire contre Dieu. Une pareille doctrine paraît à Voltaire monstrueuse. Bien des fois il l'a flétrie. Les hommes, d'après lui, doivent être jugés non sur leurs idées, mais sur leurs actions.

« Le 18 février de l'an 1763, dit-il dans l'article *Dogme*

du *Dictionnaire Philosophique*, je fus transporté au ciel, comme le savent mes amis, et je vis juger les morts. Et qui étaient les juges? C'étaient, ne vous en déplaise, tous ceux qui ont fait du bien aux hommes, Confucius, Solon, Socrate, Titus, les Antonins, Épictète, Charron, de Thou, le chancelier de l'Hospital; tous les grands hommes qui, ayant enseigné et pratiqué les vertus que Dieu exige, semblent seuls être en droit de prononcer ses arrêts...

« Je remarquai que chaque mort qui plaidait sa cause, et qui étalait ses beaux sentiments, avait à côté de lui tous les témoins de ses actions.

« Je voyais arriver à droite et à gauche des troupes de fakirs, de talapoins, de bonzes, de moines blancs, noirs, et gris, qui s'étaient tous imaginé que, pour faire leur cour à l'Être suprême, il fallait ou chanter, ou se fouetter, ou marcher tout nus. J'entendis une voix terrible qui leur demanda : Quel bien avez-vous fait aux hommes? A cette voix succéda un morne silence; aucun n'osa répondre, et ils furent tous conduits aux Petites-Maisons de l'univers : c'est un des plus grands bâtiments qu'on puisse imaginer.

« L'un criait : C'est aux métamorphoses de Xaca qu'il faut croire; l'autre : C'est à celles de Sammonocodom. Bacchus arrêta le soleil et la lune, disait celui-ci. Les dieux ressuscitèrent Pélops, disait celui-là. Voici la bulle *In cœnâ Domini*, disait un nouveau venu. Et l'huissier des juges criait : Aux Petites-Maisons, aux Petites-Maisons.

« Quand tous ces procès furent vidés, j'entendis alors promulguer cet arrêt : De par l'Éternel, soit notoire à tous les habitants des cent mille millions de milliards de mondes qu'il nous a plu de former, que nous ne

jugerons jamais aucun desdits habitants sur leurs idées creuses, mais uniquement sur leurs actions ; car telle est notre justice. »

Si Voltaire trouve immoraux les dogmes catholiques, ce qu'il déteste surtout dans le catholicisme, c'est son intolérance et sa cruauté. Souvent il a fait le compte des victimes de l'Eglise. On lui reprochait de se répéter. Mais, répond-il, je ne dirai jamais assez toutes les horreurs dont le catholicisme s'est rendu coupable, dont, à notre époque encore, il se glorifie. « Chacun devrait avoir au chevet de son lit un cadre où fût écrit en grosses lettres : *Croisades sanglantes*, *massacres de la Saint-Barthélemy*, *massacres d'Irlande*, *massacres des vallées de Savoie*, *massacres juridiques*, *massacres de l'Inquisition*. L'on jetterait tous les matins un œil d'indignation sur ce catalogue et l'on dirait pour prière : Mon Dieu, délivrez-nous du fanatisme. »

Le fanatisme, du temps même de Voltaire, exerce toujours sa fureur. L'an 1760, trente-deux Juifs de Lisbonne montent sur le bûcher. En France, de 1745 à 1763, huit prédicants sont pendus, qui n'avaient eu d'autre tort que « de prier Dieu pour le roi en patois et de donner à quelques paysans une goutte de vin et un morceau de pain levé ». L'an 1750, on brûle une sorcière. Vers la même époque, deux jeunes gens, deux frères, sont accusés de sorcellerie. Le tribunal, chose incroyable, les acquitta. Attendez. Leur père, qui était dévot, met le feu à la grange dans laquelle ils couchaient et répare ainsi devant Dieu l'injustice du juge. Ai-je besoin de rappeler les procès de Calas, de Sirven, du chevalier La Barre ? Depuis les premiers siècles jusqu'au temps de Voltaire, l'histoire du ca-

tholicisme est à chaque page souillée de crimes affreux. On peut sans doute en accuser la méchanceté humaine. Mais, si le fanatisme la provoque et l'irrite, comment s'étonner que Voltaire attaque les dogmes funestes où ce fanatisme trouve son aliment?

Est-ce donc attaquer la religion? Ce n'est pas même attaquer le christianisme. Des sectes chrétiennes qu'il répudie toutes, parce que toutes ont été plus ou moins fanatiques, Voltaire a soin de distinguer le christianisme véritable. Il oppose Jésus aux docteurs, aux prêtres, aux théologiens, il lui rend hommage pour son zèle et sa vertu, son amour de l'égalité fraternelle. Il combat le faux christianisme en s'appuyant sur le vrai. « Je me flatte, dit-il, de démontrer que Jésus n'était pas chrétien, qu'il aurait condamné avec horreur notre christianisme. » *Écraser l'infâme*, c'est, il le déclare à d'Alembert, « établir le royaume du Christ. » Et ailleurs, voici sa profession : « Je suis chrétien comme l'était Jésus, dont on a changé la doctrine céleste en doctrine infernale. »

Dans un article du *Dictionnaire philosophique*, l'article *Religion*, Voltaire raconte que le même génie qui lui avait apparu naguère, le transporta, une nuit, d'abord en un désert où étaient entassés, ici, les ossements des victimes du fanatisme, là, d'innombrables sacs d'or et d'argent, renfermant « la substance des hérétiques » massacrés, — ensuite, parmi les héros de l'humanité, les vrais héros, non point les conquérants, mais, comme il dit, les bienfaiteurs de la terre. Après avoir conversé avec Numa, Zoroastre, Socrate, il aperçoit Jésus. « Je vis un homme d'une figure douce et simple, qui me parut âgé d'environ trente-cinq ans. Je fus étonné de lui trouver les pieds enflés et san-

et Voltaire le déclare expressément, elle consiste dans les règles de morale communes au genre humain.

Une idée sur laquelle il revient très souvent, c'est que la morale unit les hommes entre eux. La théologie divise les hommes et la morale les unit.

La théologie divise les hommes. Elle traite de questions insolubles, généralement inintelligibles ; et ces questions partagent la chrétienté en sectes hostiles qui s'anathématisent l'une l'autre quand elles ne s'entr'égorgent pas. Au contraire, la morale unit les hommes. Chaque nation a ses mœurs propres et ses rites particuliers. Mais, quant aux principes, toutes les nations sont d'accord. Zoroastre et Confucius, Zaleucus et Socrate, recommandent les mêmes vertus. Tandis que la théologie excite les discordes, la morale, qui est universelle, engendre la paix. « Que diriez-vous d'une famille toujours prête à se battre pour savoir comment il faut saluer le père ? Eh ! mes enfants, il s'agit de l'aimer. » Il s'agit aussi de faire son devoir d'homme. Le culte que nous devons rendre à Dieu, consiste surtout dans la pratique des vertus humaines. Ne soyons pas des saints, soyons des hommes vertueux.

Qu'est-ce, pour Voltaire, qu'être vertueux ?

Les catholiques distinguent ce qu'on appelle les trois vertus théologales : la foi, l'espérance, la charité. Or, la charité n'est louable que si elle se traduit en bienfaits ; c'est par charité que tels inquisiteurs brûlèrent les hérétiques. Quant à l'espérance, « craignant selon qu'on nous menace, nous espérons selon qu'on nous promet ». Mais la foi, enfin, comment pourrait-elle s'appeler une vertu ? Les dogmes qui en sont l'objet nous semblent ou bien vrais, et alors nous n'avons nul

mérite à les croire ; ou bien faux, et alors il est impossible que nous les croyions. *Credo quia absurdum*, disent les catholiques. Leur foi n'est point une croyance, elle est une incrédulité soumise, un anéantissement de la raison. Or, nous dessaisir de cette raison que nous tenons de Dieu, c'est faire offense à Dieu lui-même comme c'est nous ravaler au rang des brutes. Voltaire, nous l'avons vu, reconnaît qu'il y a une foule de choses qui dépassent l'intelligence humaine, et, devant ces mystères, il suspend son jugement, il s'incline ; mais ce qu'il ne veut pas, c'est admettre ce qui contredit la raison. Du reste, les vérités nécessaires à notre salut doivent être des vérités parfaitement claires. La religion doit entrer dans le cœur comme la lumière dans les yeux. Si Dieu tenait les vérités secrètes et nous punissait ensuite de ne pas y croire, il serait le plus injuste et le plus cruel des tyrans.

Les philosophes, d'autre part, distinguent quatre vertus cardinales : force, tempérance, prudence, justice. Mais les trois premières ne sont pas des vertus, ce sont des qualités utiles à qui les a. Il n'est de vertus que les qualités par lesquelles nous nous rendons utiles aux autres. Tel ermite sera sobre, pieux, revêtira un cilice, restera des journées entières à regarder son nombril, ou se laissera dévorer par la vermine : appelons-le saint, si vous voulez, appelons saint le grand Antoine, qui ne se lavait jamais les pieds, appelons saint Siméon, surnommé Stylite, qui, durant trente-deux années, demeura debout au sommet d'une colonne, et, durant une année entière, sur un seul pied ; appelons-les saints, mais réservons le nom de vertueux pour celui qui fait du bien à ses semblables.

Voilà ce que dit et répète Voltaire. Aussi ne sommes-nous pas peu étonnés quand on l'accuse de réduire la morale à une négation. Mais, je vous prie, écoutez ce passage d'un article écrit, il y a dix ou douze ans, par un de nos critiques les plus distingués : « La loi morale, pour Voltaire, c'est ne pas commettre l'injustice. Ainsi restreinte, elle n'est que l'instinct social, l'instinct de conservation chez un être fait pour vivre en société. Or, ce n'est pas en tant que résistant à la mort sociale que la morale est une morale, c'est à partir du moment où, le trépas social conjuré, elle va plus loin. Ce n'est pas quand elle dit : Ne tue point ! qu'elle est une morale, car *ne tue point* indique seulement que l'homme a envie de vivre ; c'est quand elle dit : Donne, dévoue-toi. L'instinct social embrasse et comprend toute la justice ; la morale commence à la charité. Or, c'est où elle commence que Voltaire n'atteint pas. » On pourrait se demander si l'auteur de ces lignes avait jamais feuilleté le *Dictionnaire philosophique* ou les *Discours sur l'homme*, ouvert seulement un des nombreux ouvrages dans lesquels Voltaire expose ses idées morales. Au mot *charité*, Voltaire substitue, j'ai dit pourquoi, le mot *bienfaisance*. Mais que prêche-t-il, que pourrait-il bien prêcher, sous le nom de bienfaisance, qui ne soit l'amour du prochain, le dévouement, le don de soi-même? C'est là, partout et toujours, le fond de sa morale. Dois-je fournir des citations ? Il serait trop facile de les multiplier. Aussi bien deux peuvent suffire. « La seule loi fondamentale et immuable qui soit chez les hommes, écrit-il dans l'*Essai sur les mœurs*, c'est celle-ci : Traite les autres comme tu voudrais être traité. Cette loi est de la nature même, elle ne peut être arrachée du

cœur humain. » Et, dans le septième *Discours sur l'homme* :

> Certain législateur, dont la plume féconde
> Fit tant de vains projets pour le bien de ce monde,
> Et qui, depuis trente ans, écrit pour des ingrats,
> Vient de créer un mot qui manque à Vaugelas.
> Ce mot est *bienfaisance*. Il me plaît; il rassemble,
> Si le cœur en est cru; bien des vertus ensemble.
> Petits grammairiens, grands précepteurs des sots,
> Qui pesez la parole et mesurez les mots,
> Pareille expression vous semble hasardée ;
> Mais l'univers entier doit en chérir l'idée.

Comment peut-on nous dire, après cela, que Voltaire « n'atteint pas où commence la charité » ? Dans la même pièce, un vers, ou plutôt un hémistiche : *Le juste est bienfaisant*, contient en germe la conception de cette solidarité humaine en vertu de laquelle la bienfaisance n'est qu'une forme de la justice.

Ce qu'on peut reprocher à Voltaire, c'est d'avoir fait trop bon marché de la morale individuelle. « La vertu et le vice, déclare-t-il, sont ce qui est utile et nuisible à la société. » Et ailleurs : « Tout ce qui nous fait plaisir sans faire de tort à personne est très bon et très juste. » Il y a là matière à contestation. Et sans doute Voltaire a raison de dire que l'ermite ou l'anachorète qui se mortifie pour sauver son âme ne mérite pas le nom de vertueux. Mais, ne considérant l'homme qu'en tant que membre de la société, il semble par là même nier toute justice antérieure et supérieure à l'institution sociale, comme si, d'une part, il n'y aurait ni vertu ni vice pour celui qui, par exemple, vivrait dans une île déserte, ou comme si, de l'autre, certains vices, du moment où ils concourraient

à la prospérité commune, devraient s'appeler vertus. Ajoutons du moins que les vertus sociales supposent et impliquent les vertus individuelles. En nous faisant tort à nous-mêmes, en diminuant notre valeur propre, nous nous rendrions moins capables de servir la société ; et, par suite, la morale personnelle peut rentrer dans la morale publique.

Quoi qu'il en soit, Voltaire envisagea toujours le bien social. Il peut dire à juste titre : « Je n'écris jamais pour écrire ; j'écris pour agir. » Et encore : « Je ne mets jamais du noir sur du blanc qu'après avoir examiné si ce noir sera utile aux hommes. »

Ne parlons pas de ses livres proprement philosophiques : il ne les fit, cela va sans dire, que pour combattre les erreurs, les mensonges, les injustices. Mais, historien ou poète épique, auteur de tragédies, de romans, d'épîtres, de satires, de facéties, ce qui, dans la diversité des genres et des tons, donne à tous ses ouvrages leur unité supérieure, c'est son zèle pour le perfectionnement du genre humain.

Voyez, d'abord, comment il conçoit l'histoire. Avant Voltaire, nos historiens, si l'on peut les appeler ainsi, étaient plutôt des rhéteurs, exclusivement appliqués à composer de belles narrations, de belles harangues, de beaux portraits. Oui, sans doute, il y a Bossuet ; et Bossuet, en écrivant son *Discours sur l'histoire universelle*, écrivit, comme Voltaire, pour agir. Mais ce *Discours* est d'un théologien beaucoup plus que d'un historien. Voltaire, lui, comprend l'histoire en philosophe. « Il n'appartient, dit-il, qu'aux philosophes d'écrire l'histoire. » A l'histoire des rois, des cours, des ministres, Voltaire substitue celle des lois, des mœurs, des institutions, des lettres et des

arts. C'est dans cet esprit qu'il a fait le *Siècle de Louis XIV* et *Pierre le Grand*. Et l'*Essai sur les mœurs*, sa principale œuvre d'historien, est entièrement l'œuvre d'un philosophe. Il y retrace le cours de l'évolution sociale à travers les âges. Il montre, d'époque en époque, un progrès universel, qui peut bien s'arrêter parfois, qui comporte même des reculs passagers, mais par lequel le monde n'en marche pas moins, à regarder les choses de haut et largement, vers la justice, la vérité, le bonheur.

Voyez, maintenant, les romans de Voltaire. *Micromégas* rabaisse la vanité humaine, l'*Ingénu* oppose la nature et la civilisation, l'*Homme aux quarante écus* est une leçon d'économie politique et sociale, *Candide* raille un optimisme béat et stérile. Voyez ses poèmes : la *Henriade* a été faite pour inspirer l'horreur des persécutions; les *Discours sur l'homme* ne sont autre chose qu'un traité de morale; les *Épîtres*, des sermons, « un Carême, dit-il, prêché par le père Voltaire. » Quant à son œuvre théâtrale, il met de la philosophie jusque dans l'opéra, — car *Pandore* est, si nous l'en croyons, « un opéra philosophique », — et ses tragédies servent presque toutes à la propagande d'émancipation. Voltaire a toujours considéré le théâtre comme une école, une école de vertu civique et sociale. *Œdipe* renferme maints traits de hardi scepticisme; *Brutus* et la *Mort de César* font haïr la tyrannie; *Alzire* célèbre le véritable esprit du chrétien, « qui regarde les hommes comme des frères. » D'autres pièces sont uniquement des œuvres de combat : dans *Mahomet*, il attaque le fanatisme; dans les *Scythes*, il met en contraste les mœurs d'un peuple libre avec celles des courtisans; dans les *Lois de Minos* enfin, il

ne flétrit pas seulement les sacrifices affreux de la religion crétoise, mais encore, mais surtout la Saint-Barthélemy, les dragonnades, le supplice de La Barre, qui sont aussi, dit-il, « de vrais sacrifices de sang humain. »

La philosophie de Voltaire peut se résumer par un mot : humanité. C'est l'amour de l'humanité qui anime son œuvre entière, et toutes les réformes dont il prend l'initiative, c'est l'amour de l'humanité qui lui en a inspiré l'idée. En rappellerai-je quelques-unes ? Il réclame la suppression de la corvée, la liberté du commerce, une répartition plus équitable des impôts ; il veut qu'on institue le jury, qu'on indemnise les accusés dont l'innocence a été reconnue, qu'on ne condamne pas sur des probabilités en additionnant des quarts ou des huitièmes de preuve, comme si huit huitièmes de preuve équivalaient à une preuve entière ; il demande que les peines soient proportionnées aux délits, il proteste contre la torture. Aucun autre écrivain ne servit mieux la morale humaine. Non seulement il éclaira et libéra les esprits, mais il s'appliqua avec un zèle infatigable à introduire dans les rapports des hommes entre eux plus de justice et plus d'amour; et il fut surtout l'ennemi du fanatisme, l'apôtre de la tolérance.

Si Voltaire n'est pas exempt de faiblesses, ce n'est pas pour ces faiblesses qu'il a des ennemis, c'est pour ce que nous admirons en lui et que nous aimons, pour son action de philosophe, pour la guerre qu'il fit aux abus, aux superstitions, aux iniquités. Bien que tout ne mérite pas l'éloge dans sa vie, ni même dans son œuvre, il n'aura plus d'adversaires quand la raison et la conscience seront définitivement affranchies. On

pourra sans doute marquer certains défauts de son caractère et certaines lacunes de son intelligence ; mais tout le monde sera d'accord pour honorer en lui un bienfaiteur du genre humain.

A PROPOS DU « VISAGE ÉMERVEILLÉ. »

En feuilletant, il y a trois ou quatre mois, le nouveau roman de madame de Noailles aussitôt paru, j'éprouvai, dès les premières pages, une impression d'agacement; et, ne croyant pas utile de communiquer cette impression, je me bornai à le parcourir. Or, je l'ai relu très attentivement, et je vais vous en parler. C'est que la presse, comme on dit, lui a fait un succès mirifique. Revues et journaux, rivalisant d'admiration, célèbrent à l'envi ce chef-d'œuvre. Il me fallait quelque courage pour dire tout à l'heure que la première lecture m'en agaça. Mais j'aurai l'audace d'avouer que la seconde a exaspéré mes nerfs.

Une chose me rassure un peu : dans la plupart des journaux et même dans beaucoup de Revues, les articles de soi-disant critique littéraire ne méritent peut-être pas tant de créance...

Telle publication, que je pourrais nommer, envoie aux auteurs la circulaire suivante : « Monsieur, nous portons à votre connaissance que notre journal se met

à votre entière disposition pour faire un compte rendu de vos ouvrages... Afin de nous couvrir des frais d'impression, les intéressés seront dans l'obligation de prendre dix exemplaires pour un compte rendu de trois lignes, soit 5 francs ; vingt exemplaires pour un compte rendu de cinq lignes, soit 8 francs : quarante exemplaires pour un compte rendu de vingt lignes, soit 12 francs », etc. A la bonne heure. De la sorte, un auteur peut être sûr que son œuvre ne passera pas inaperçue. Et attendez la fin. « Au cas d'acceptation de votre part, nous vous transmettrons l'épreuve pour toutes modifications que vous auriez à faire. » Ah! ça, c'est encore mieux ! L'éloge, ainsi, n'a d'autre limite que la modestie du client. Si telle épithète ne le contente pas, il la « modifie » à son gré. Le tout est de ne pas dépasser, pour son argent, le nombre de lignes. Mais les épithètes les plus élogieuses ne sont pas toujours les plus longues; et *sublime* par exemple ou *génial* disent beaucoup en peu de lettres.

Quelques jours suffisent pour lancer un très médiocre produit d'épicerie, si l'inventeur fait mettre sur les murs assez d'affiches qui en proclament l'excellence. A plus forte raison quand il s'agit de livres. Car la grande majorité des lecteurs apprécie beaucoup mieux les mérites d'un chocolat que ceux d'un roman ou d'un recueil de vers. Jadis, paraît-il, le rôle de la critique était justement de mettre le public en garde contre la réclame. Mais, aujourd'hui, l'on pourrait dire que la critique a été tuée par la réclame, si elle n'en vivait pas.

Ceci est une digression. Loin de moi la pensée qu'en comblant le *Visage émerveillé* d'hyperboliques louanges, la presse y trouvait son compte! Et, du

reste, entre tous ceux qui firent leur partie dans ce concert, il y en a plusieurs dont le nom seul exclut tout soupçon. Alors, c'est peut-être excès de complaisance, c'est courtoisie ou courtisanerie. A moins que ce ne soit, chez certains, comment dirai-je ?... Une perversion du goût ? Entendez tout bonnement, si vous voulez, que leur goût n'est pas le mien.

Je commence par déclarer qu'il y a dans le *Visage émerveillé* beaucoup de talent. Mais quoi ? Les précieuses n'en étaient point dépourvues, même — ou surtout, pour mieux dire — celles qui subtilisaient jusqu'au fin du fin leurs sentiments et leur langage. Il en fallait pour imaginer la carte de Tendre, pour tracer la route, de village en village, — Grand-Esprit, Billets-Galants, etc. — vers Tendre-sur-Estime, et, — Soumission, Petits-Soins, etc. — vers Tendre-sur-Reconnaissance. Il en fallait pour faire ces trouvailles : *le supplément du soleil*, *l'âme des pieds*, *la petite maison d'Eole*, ou seulement pour deviner, à défaut d'invention, que la petite maison d'Eole, c'est un soufflet, l'âme des pieds un violon, le supplément du soleil une chandelle. Oronte, l'homme au sonnet, en avait certainement plus qu'Alceste ; et je ne sais pas de quelle façon s'y prenait Acis, le diseur de phébus, pour exprimer qu'il pleuvait ou qu'il faisait froid, mais nul doute qu'il ne l'exprimât le plus ingénieusement du monde.

Pourquoi donc les Pascal, les Molière, les Boileau, les La Bruyère goûtaient-ils si peu ces finesses ? On les qualifiait de bourgeois ; évidemment, ils manquaient d'esprit. Mais que serait devenu sans eux le goût français ? A *Polyeucte* l'Hôtel de Rambouillet préférait la *Guirlande de Julie*, autrement délicate et galante. Dans l'atmosphère des salons, notre littéra-

ture fleurissait en madrigaux, en énigmes, en impromptus, et ses plus illustres merveilles étaient ces sonnets en clinquant que Pascal compare à de jolies demoiselles toutes pleines de miroirs et de chaînes.

Nous n'en sommes pas là. Pourtant la réaction que provoquèrent les brutalités de certains naturalistes se marque par un retour de l'esprit précieux : il ne faut point s'en étonner. Les femmes, comme de juste, y président. Parmi elles, la plus en vue est aujourd'hui madame de Noailles. Je disais que son dernier roman m'a fort agacé : il me reste à dire par quoi.

Le titre même, d'abord. Passe pour le *Cœur innombrable;* nous n'exigerons pas de tout poète qu'il intitule son premier recueil *Des vers,* comme fit Maupassant, lequel devait écrire plus tard *Ce Cochon de Morin.* Mais le *Visage émerveillé?* On se demande, avant de lire le volume : Qu'est-ce que cela signifie ? Et, après l'avoir lu : A quoi cela rime-t-il ? Vous paraîtrai-je un esprit bien grossier, si j'ose dire que j'eusse préféré quelque chose comme *la Religieuse s'amuse* ou bien *Une Demi-Vierge au Couvent?*

Ce titre-là aurait, du moins, le mérite de l'exactitude. Car la matière du livre consiste dans un émoustillant mélange d'érotisme et de dévotion.

Point de garçonnière, à l'instar de M. Bourget ; tout se passe entre les murs du couvent, dans une cellule fort propre et suffisamment meublée. La petite religieuse voit à la chapelle, le 9 juin, un jeune peintre, Julien Violette, — ramasse, le 11, un billet qu'il a laissé tomber pour elle, — y répond, le 18, par l'intermédiaire du jardinier, — passe la nuit du 30, sa fenêtre ouverte, en conversation très tendre avec ce

beau ténébreux, — attache, le 8 juillet, une corde aux barreaux de ladite fenêtre, et le reçoit dans sa chambre, qui, désormais, lui donnera chaque soir asile, — livre sa main le 10, — se laisse « saisir » et « serrer » le 11, — baiser sur la bouche le 20, etc., etc. Jusqu'où va le jeune homme, on ne nous le dit pas clairement; c'est une chose bien délicate à préciser en termes honnêtes. Mais quand nous lisons dans le journal de la religieuse, sous la date du 29 août, cette phrase isolée : « On ne sait pas comment cela arrive », — ma foi! tout est croyable. Me serais-je trompé de moitié en appelant sœur *** une demi-vierge ?

Avec cela, communions, eau bénite, vitraux, invocations à Marie, ostensoirs et parfums d'autel. Sœur Marthe cuit pieusement ses confitures. Sœur Catherine écrit dans un cahier des prières où s'exhale sa ferveur : « Jésus divin que j'adore, et qui me faites pitié parce que vous êtes maigre, saignant et blond!... » Sœur *** elle-même, au début du livre, nous dit : « J'ai communié ce matin; j'avais fait beaucoup de vide dans ma tête, dans mon cœur, un vide blanc et doux, et je répétais : Seigneur, je n'ai pas de bouche », etc. Sa bouche, que sœur *** cache devant le Seigneur, elle l'abandonnera bientôt aux lèvres d'un gentil jeune homme. Non sans de petits remords, qui lui rendent son péché plus savoureux.

Ces complications sentimentales, l'auteur, s'y évertuant avec délices, les raffine encore par des semblants d'innocence. Savez-vous quelle découverte fait, le 3 juillet, notre aimable nonne? « Je sais, dit-elle, que j'ai sous ma robe droite mon corps qui est doux, mes jambes qui ont des mouvements. Je n'y avais jamais pensé. Je croyais que des religieuses ne

sont toujours que des religieuses. Mais maintenant je sais que, quand elles n'ont plus leur robe ni leur linge, elles sont nues. » Un peu après, lorsque Julien l'appelle « Mon amour », elle se souvient d'une prière de sœur Catherine à Notre-Seigneur, laquelle finit ainsi : « Amour, amour, vous êtes mon amour » ; et cela suffit pour rassurer cette ingénue. Et, dans les premières pages, ne s'était-elle pas avisée, le jeune homme lui ayant longuement tenu les mains, de les mettre, toutes chaudes encore, dans l'eau ? Une Agnès, vous dis-je. Une Agnès qui joue la naïveté.

Pascal fit entrer dans notre littérature la théologie, Fontenelle l'astronomie, Montesquieu la philosophie du droit, Buffon l'histoire naturelle ; à madame de Noailles revient, si l'on en croit ses admirateurs, le mérite de nous avoir révélé la poésie des fruits et des légumes. C'est bien quelque chose ; et, moi aussi, quand parut le *Cœur innombrable*, j'y ai loué une veine potagère et fructidoresque dont la franchise me plaisait. Mais, dans le *Visage émerveillé*, cette veine, tournant au procédé, s'ingénie en gentillesses artificielles et saugrenues.

Je note « les poires que l'on dévore si vite le matin sur l'arbre, qu'on ne sait pas si elles se précipitent en nous ou nous en elles, » — « la petite fraise des bois qui semble déjà écrasée de peur, » — la nèfle, « morceau d'automne, petit cadavre de fruit qui a cinq beaux noyaux ronds, lisses, vernis, luisants, joyeux comme de beaux hannetons vivants qui ont des ailes. » Cela n'est-il pas exquis ? Magdelon et Armande demanderaient si l'on n'en meurt point. Ailleurs, je trouve des choux verts « qui disent : Ma sœur, nous serons doux et tendres pour votre déjeuner. » Plus loin :

« Mon couvent, déclare sœur *** elle-même, était frais, doux, parfumé comme l'intérieur d'un melon blanc. » Et encore : « O ciel de l'été, qui fûtes, au-dessus de mon couvent, la chair délicate d'un fruit inimaginable ! »

Ne croyez pourtant pas que les plus jolis passages du livre se rapportent uniquement à des légumes ou à des fruits. Il y en a sur toute espèce de thèmes, car innombrable est le cœur du poète. Je ne suis embarrassé que de choisir.

Le jardin du couvent « est une âme en petits cailloux, en buis vert, en pétales, qui cause avec soi-même. » — Un bol, oublié sur un banc par sœur Marthe, « est simple, tranquille, comme un cœur innocent. » — Cette ligne jaune que fait le soleil à l'horizon, c'est, nous confesse la sœur ***, « un petit couteau d'or contre mon cœur. » — La même sœur dit à sa mère abbesse : « Votre regard est la baie délicieuse des ports de Chine où entrent par un jour de soleil toutes les jonques dorées. » — Et enfin, puisqu'il faut en passer beaucoup, un trait vraiment naïf, celui-là : « Le soleil de six heures du soir ressemble à la lune qui serait chaude et rayonnante. » De même, un bonnet blanc ressemble à un bonnet noir qui serait blanc.

Voilà des comparaisons. Voici des définitions, et qui ne sont pas moins ingénieuses. La mort, c'est « un plaisir qui a la forme de tout notre être. » La volupté ? « Un moment silencieux et haut comme une voûte infinie », etc. L'automne ? « O douceur ! ô goutte de miel rose ! » Et le printemps ? Sœur *** avoue d'abord qu' « on ne peut pas dire ce que c'est. » Pure coquetterie. Laissons-la chercher un peu. Ce que c'est

que le printemps? « C'est une allégresse et une odeur. »

Mais, si vous désirez maintenant quelque morceau plus long où le génie de l'auteur se donne carrière, lisez, par exemple, ces lignes sur sainte Thérèse. La voilà, « ainsi que l'a représentée un sculpteur napolitain qui s'appelait le Bernin » — le Bernin? il me semble bien que je connaissais ça. Sœur ***, tenant l'image, s'écrie : « Bouche de sainte Thérèse, ouverte et pleine de grâces, que buvez-vous dont vous ayez la figure parfaite, morte et noyée?... Votre corps, ô sainte, vous est léger, l'invisible force de votre ami céleste vous porte... Il semble que tout le poids de la vie descende dans votre pied, si abandonné, si confiant en Dieu, si lourd et véritable, et plus que votre âme pareil à votre âme... O ma sainte, comblée d'extase autant qu'une morte est comblée de paix et que la faim peut être pleine de douce nourriture, dans lequel des sept châteaux de l'âme que vous méditâtes avez-vous goûté cette collation et ce sommeil?... »

Quand Molière eut donné les *Précieuses ridicules*, on crut que la préciosité ne s'en relèverait pas. Douze ans après, il écrivait pourtant les *Femmes savantes;* et qu'est Armande, sinon une précieuse, une « pecque » aussi bien que Magdelon, mais qui mêle la pédanterie à l'afféterie? Ce sont les précieuses et les précieux qui firent contre Racine la cabale de *Phèdre*, ce sont eux que La Bruyère prend à partie quand il raille les diseurs de phébus. On ne tue pas la préciosité ; elle est, sous des noms divers, éternelle, et nous en trouverions des traces jusque dans ceux qui l'ont si méchamment tournée en ridicule.

Avouons même qu'on ne saurait marquer la limite exacte entre le précieux et le délicat, le fin, l'élégant. *Belle Philis, on désespère*, etc., c'est du précieux. Mais tels vers de Corneille, celui-ci, par exemple :

Ma plus douce espérance est de perdre l'espoir ?

Ou tels vers de Racine, comme :

Pour réparer des ans l'irréparable outrage ?

Alceste n'y verrait sans doute que jeux de mots et colifichets dont le bon sens murmure ; ils agréeraient à Philinte, qui félicite Oronte sur la jolie chute de son sonnet.

Concluons que le livre de madame de Noailles — mais c'est ce que je disais en commençant — dénote un talent des plus distingués. J'en ai cité maints passages qui ravissent les salons et les boudoirs.

On se sent, à ces *traits*, jusques au fond de l'âme
Couler je ne sais quoi qui fait que l'on se pâme.

FERDINAND FABRE

(A PROPOS DE *Ma Jeunesse.*)

Un monument a été inauguré, voilà quelques semaines, en l'honneur de Ferdinand Fabre ; et, peu après, *Ma Jeunesse* parut, qui fait suite à *Ma Vocation.* Ainsi revenait dans ce que les journalistes appellent le courant de l'actualité un nom moins bruyant que glorieux.

La vocation dont Ferdinand Fabre nous avait déjà raconté les dramatiques péripéties, c'était sa vocation religieuse. Le jour où il sortit du grand séminaire de Montpellier fut pour son âme angoissée celui de la délivrance. Nous en trouvons dans *Ma Jeunesse* un récit fidèle et minutieux. Mais les pages les plus intéressantes du livre se rapportent à sa vocation littéraire. Depuis qu'il quitta la soutane (29 juin 1848) jusqu'à l'apparition de son premier roman, les *Courbezon* (juin 1862), la vie de Fabre restait peu connue. A quoi passa-t-il ces quatorze années ? Comment refit-il son

éducation intellectuelle et morale? Quel fut le travail *à suer sang et eau* dont *Ma Vocation* nous parlait, long et dur apprentissage du métier d'écrire? La seconde partie de *Ma Jeunesse* nous donne là-dessus de précieux renseignements.

Avouerai-je que j'ai été pourtant désappointé? Au lieu de tout un volume, que lui-même nous avait promis, ce n'est guère qu'une trentaine de pages; et l'intérêt de ce qu'il veut bien y dire fait d'autant plus regretter qu'il en dise trop peu.

Mais une question se pose à propos de Ferdinand Fabre, sur laquelle son ouvrage posthume nous fournit quelques indications nouvelles.

Fabre mérite une place entre nos grands romanciers, immédiatement au-dessous de Balzac, que rappellent les *Courbezon* ou *Lucifer*, et de George Sand, avec laquelle on peut le comparer pour *Monsieur Jean*, pour le *Chevrier*, pour *Xavière*. Si Balzac est sans doute autrement fécond, autrement divers, Fabre n'est guère moins puissant : et si Fabre n'a pas, dans ses romans rustiques, la moelleuse plénitude de George Sand, il a plus de relief, plus de trempe, une âpre et forte saveur que nous ne trouvons ni dans la *Mare au Diable*, ni dans la *Petite Fadette*. Pourtant sa renommée, on peut bien le dire même après l'hommage qu'il reçut tout dernièrement, ne dépasse guère celle d'un romancier de second ordre. « Une toile d'araignée », comme il s'en plaignait voilà trente ans, le sépare toujours de la « grande réputation ».

En attendant que justice lui soit rendue, je vous signale quelques chiffres assez significatifs dont le relevé se trouve en tête de *Ma Jeunesse*. Combien croyez-vous que les meilleurs romans de Ferdinand Fabre

aient eu d'exemplaires? Le *Chevrier* et *Barnabé* figurent sur la liste avec la rubrique d'édition nouvelle, sans autre renseignement. Mais l'*Abbé Tigrane*, le plus connu, sinon le plus fort, en est à son quatorzième mille, pas davantage ; et, de quatorze mille, les *Courbezon*, qui viennent tout de suite après, tombent jusqu'à huit. Quatre mille exemplaires de *Monsieur Jean*, cette charmante idylle, si fraîche, si vive, qui raconte avec tant de grâce l'éveil de l'amour en un cœur adolescent. Cinq mille de *Mon oncle Célestin*, où Fabre créa, sous ce nom, un des personnages les plus exquis de notre littérature romanesque. Cinq mille enfin de *Lucifer*, cet incomparable chef-d'œuvre où il déploya toute la puissance de son génie en peignant, après Capdepont, type du prêtre ambitieux, le type du prêtre orgueilleux, du laïque fourvoyé dans l'Eglise, qui, ne voulant ni s'insurger ni se soumettre, en est finalement réduit au suicide.

Comment expliquer que Ferdinand Fabre ne soit pas parvenu à ce qu'il appelle la grande réputation, et pour quelles raisons son succès n'égala-t-il pas son talent?

La première de ces raisons, je la trouve dans la nature des sujets que traite Fabre. Car le grand public, d'une part, s'intéresse peu aux romans rustiques ; il préfère le roman parisien, psychologie affriolante, ou, mieux encore, suggestive physiologie de l'adultère, comme la lui servent indéfiniment ses romanciers favoris, en variant, d'un livre à l'autre, le costume de leur héroïne, laquelle ne saurait être toujours une duchesse bleue. Et, quant aux « connaisseurs », ce qui les prévenait contre Fabre, c'est le caractère spécial de ses personnages et de ses milieux. On sait que,

plusieurs fois, il sollicita, suivant la formule, les suffrages de l'Académie et que l'Académie ne l'en trouva pas digne. Un éminent critique, de très grande autorité, alléguait, dit-on, que des études de mœurs cléricales et de mœurs champêtres sont trop particulières pour valoir à leur auteur, quelque talent dont il y fasse preuve, un siège d'académicien. C'est le même qui, voulant bien reconnaître en *Madame Bovary* un chef-d'œuvre, la qualifie de chef-d'œuvre « dans un genre inférieur ». Et je n'oserais prétendre qu'il n'y ait pas en effet une hiérarchie des genres. Mais peut-être la hiérarchie des talents importe-t-elle davantage. Aussi bien le *Chevrier* et *Lucifer* contiennent, je crois, plus de véritable humanité que les romans du grand monde où tel académicien exerce sur des cas artificiels, sur des personnages factices, son analyse subtile et ambiguë.

Si ce que ses sujets ont de spécial et de local ne laissa pas de nuire à Ferdinand Fabre, sa modestie, son aversion pour le bruit et la réclame lui firent un très grand tort. *Ma Jeunesse* nous montre avec quelle gravité recueillie il se prépara, une fois sorti du séminaire, à sa nouvelle vocation ; dans quelle retraite obscure et laborieuse il passa ses années d'apprentissage ; comment, le sujet des *Courbezon* lui ayant été révélé par une illumination subite, il alla les écrire à La Celle-Saint-Cloud, sous les arbres de la forêt. Fabre cacha toujours sa vie. Il repoussait les curiosités importunes ; il évitait ces relations mondaines ou littéraires auxquelles tant d'écrivains doivent une renommée plus ou moins surfaite.

Dès son arrivée à Paris, il s'était promis d'écrire un livre ; et la seule pensée de cette besogne si haute,

nous dit-il ingénument, la conviction enracinée, indestructible qu'il l'accomplirait un jour, le « soulevaient de terre ». Pourtant, ce qui nous frappe surtout dans ses confidences, c'est l'humilité sincère avec laquelle il parle de lui-même. Un moment, découragé par l'imperfection de ses premiers essais, il fut sur le point de renoncer à la littérature. Et, longtemps après, lorsque les feuillets des *Courbezon* s'amoncellent déjà sur sa table, le voilà traversé de doutes, « meurtri d'angoisses où toute son âme saigne. » Il lit et relit ces pages, les corrige et les recorrige, ajoute, retranche. Et ce sont des tressaillements de plaisir lorsqu'il trouve un paysage bien rendu, une scène expressive ; mais, honteux presque toujours de ce qu'il appelle son insuffisance, les larmes lui en jaillissent des yeux.

Plus il tarde, plus il se persuade que le livre ne vaut rien. C'est pour mettre fin à ce supplice que, n'y tenant plus, il va, un jour de décembre 1860, jeter précipitamment son manuscrit dans la boîte de la *Revue contemporaine ;* puis, le coup fait, il n'ose regarder derrière soi, il rentre à la hâte et furtif, « comme un voleur que le premier passant venu peut saisir au collet. » Et, quand les *Courbezon* paraissent, tous les témoignages de sympathie qui lui arrivent ne sauraient le rassurer. Que l'ouvrage soit maintenant livré à l'appréciation du public, cette idée lui donne la fièvre. Il « sonde les infirmités, les misères de sa conception », et n'en ressent plus qu'un amer dégoût. Il n'a même pas le courage d'aller voir les critiques. M. Levallois lui fait peur, et, en songeant à M. Armand de Pontmartin, des frissons parcourent ses membres. Le 22 avril 1863, M. de Pontmartin écrit sur les *Courbe-*

zon un article élogieux. Quelle joie pour Ferdinand Fabre ! Il nous prend à témoin, nous demande, le digne homme, s'il n'y avait pas là de quoi perdre l'esprit. On ne saurait être plus candide.

J'ai ouï dire que, dans sa dernière tournée de visites aux académiciens, il tirait de sa poche certain papier jauni, éraillé, qui avait tout l'air d'un certificat. Et c'en était bien un ; c'était, si je ne me trompe, une lettre de Taine, exprimant son estime à l'auteur du *Chevrier*. Voilà la seule réclame dont usa jamais Ferdinand Fabre ; rien d'étonnant si elle ne lui réussit pas mieux. Et, lorsqu'il confessait aux lecteurs « la défectuosité de sa forme littéraire, la faiblesse de son observation et de sa pensée », beaucoup le croyaient sur parole ; il passa dans le grand public pour un écrivain lourd, gauche, péniblement appliqué à l'ingrate et monotone peinture de rustauds qui lui ressemblaient.

Les bons juges ne pouvaient pas cependant méconnaître sa valeur. Mais ajoutons qu'il s'était fait dans certains milieux des ennemis redoutables. Ancien séminariste, on lui en voulait d'avoir répudié l'Eglise. On ne lui pardonnait pas surtout de peindre avec une exacte vérité les mœurs et les figures ecclésiastiques, de montrer, chez le prêtre, les faiblesses de l'homme.

Si l'impression qu'il garda de la discipline catholique resta toujours « un peu terrifiante », il s'était défendu pourtant, après en avoir dégagé sa raison et sa conscience, de toute animosité mesquine. Et même, ce n'est pas assez dire ; car ses romans témoignent le plus souvent d'une sympathie pieuse pour les choses et les gens d'Eglise, familiers à son jeune âge. Fabre ne

rappelle jamais sans tendresse de cœur ces années d'enfance durant lesquelles il servait la messe à son oncle, le curé de Camplong, et, la soutanelle rouge une fois déposée, recevait les hosties sortant du moule pour les coucher sur un linge de pur lin. Beaucoup des prêtres qu'il met en scène méritent le respect et l'admiration : ce n'est pas seulement le curé de campagne, Fulcran, Courbezon, Célestin, ce sont encore les Ferrand, les Carpezat, c'est Ternisien, âme douce, humble, vraiment évangélique, dont la patience et la mansuétude contrastent avec la violence effrénée de l'abbé Tigrane.

Mais, du moment où Ferdinand Fabre se faisait le peintre de la vie cléricale, ni la sincérité de son esprit ni la franchise de son art ne lui permettaient de dissimuler les travers et les vices qu'il avait observés de si près chez les ecclésiastiques. Et voilà ce qui, dès l'*Abbé Tigrane*, souleva contre lui maintes colères. M. de Pontmartin, royaliste et catholique, avait accueilli favorablement l'auteur des *Courbezon*, avait salué du nom de maître l'auteur de *Julien Savignac ;* quand l'*Abbé Tigrane* parut, il ne le mentionna même pas. Fabre s'en plaint, très discrètement. Mais quoi ? Après Courbezon, une manière de saint, Tigrane, une manière de scélérat ! Dès lors, l'imprudent s'était aliéné toute la critique bien pensante. Il fut « marqué pour l'attaque », ou, mieux encore, pour un injurieux dédain.

Des raisons essentielles par où l'on peut s'expliquer que la renommée de Ferdinand Fabre n'ait pas été été plus grande — nature de ses sujets, modestie de son caractère, inimitiés qu'il s'attira — les deux dernières n'ont aucun rapport avec le talent de l'écri-

vain. Mais, si son œuvre tient dans un cadre exigu, ce « petit coin du monde » qu'il s'était réservé lui a suffi pour déployer les dons les plus divers d'un génie à la fois délicat et vigoureux, naïf et profond.

LA CONVERSION DE M. FERDINAND BRUNETIÈRE (1)

Positiviste jusqu'en ces dernières années et foncièrement incrédule, M. Ferdinand Brunetière a naguère embrassé, comme on dit, la foi catholique. C'est une véritable conversion. M. Brunetière confesse à cette heure et professe, soit dans ses écrits, soit dans ses discours, non pas même la religion de Bossuet, auquel, il reprochait dernièrement un gallicanisme quasi hérétique, mais le catholicisme romain, ou, si vous préférez, le papisme. Croyant, il accorde, avec une méritoire fidélité, sa vie extérieure à ses croyances. Il pratique. On le voit dans les églises prendre part au culte, et faire, lui, cet intellectuel altier, les gestes du plus humble fidèle.

La conversion de M. Brunetière a causé quelque surprise. Elle me semble tout ce qu'il y a de moins

(1) Conférence faite à Genève, dans la Grande Salle de l'Université.

étonnant ; et j'oserai dire que depuis longtemps on devait s'y attendre, que de tout temps on pouvait la prévoir.

Certaines conversions transforment complètement l'être intime ; on dépouille le vieil homme, suivant le mot de l'Ecriture ; on naît de nouveau. « Brûle ce que tu adorais, dit saint Remy à Clovis, adore ce que tu brûlais. » Mais quel meilleur exemple que celui de Saul, touché de la grâce sur la route de Damas ? Saul allait à Damas pour en ramener, chargés de chaînes, les chrétiens qu'il y trouverait. Vous savez ce qui, chemin faisant, lui arriva. Après cette miraculeuse aventure, il perdit la vue ; et Ananias, envoyé par le Seigneur, lui imposa les mains jusqu'à ce que des écailles tombassent de ses yeux. Saul, dès lors, fut Paul : il ne respirait tout à l'heure que « mort et menaces contre les chrétiens », et le voilà maintenant qui va de synagogue en synagogue prêcher Jésus, Sauveur des hommes.

Rien de tel pour M. Brunetière. Pas la moindre écaille ne lui est tombée des yeux ; car, devenu catholique, ses yeux n'envisagèrent pas autrement les grandes questions intellectuelles et morales. Après comme avant, il défend les mêmes idées et soutient les mêmes maximes ; il enchaîne les mêmes adversaires dans les liens de sa dialectique forte et captieuse. — Je montrerai d'abord que M. Brunetière, en un certain sens, fut toujours catholique, et que sa conversion, loin de le transformer, a, bien au contraire, affermi en lui le vieil homme.

Beaucoup d'incrédules se convertirent par le cœur et l'imagination. Et, puisqu'il est ici question d'un écrivain, pourquoi ne citerais-je pas l'illustre nom de

Chateaubriand ? Athée dans l'*Essai sur les Révolutions*, Chateaubriand, une année après, fait, dans le *Génie du Christianisme*, une éclatante apologie de la religion catholique. Pas n'est besoin de rappeler comment il se convertit. « Deux voix sorties du tombeau », celle de sa mère, celle d'une de ses sœurs, « m'ont, dit-il frappé... Je n'ai point cédé à de grandes lumières surnaturelles : j'ai pleuré et j'ai cru. » De cette conversion toute sentimentale sortit un livre qui ne s'adresse point à l'entendement, mais qui touche le cœur et enchante l'imagination, un livre dans lequel il fait voir non, par des raisonnements, la vérité de la religion chrétienne, mais sa beauté par des tableaux.

Telle ne fut pas la conversion de M. Brunetière. Purement rationnelle, le sentiment n'y eut sans doute aucune part. Si M. Brunetière a cru, c'est après s'être convaincu qu'il fallait croire. L'acte de foi, pour lui, procéda logiquement d'une démonstration. Quoique « aucun de nous, comme il le dit, ne soit le maître du travail intérieur qui s'accomplit dans l'âme », cependant, comme il le dit encore, « le pouvoir de l'intervention de la volonté est, dans ces matières elles-mêmes, très considérable ». Convaincu qu'il fallait croire, M. Brunetière a voulu croire et il a cru. — J'indiquerai les arguments qui le convainquirent ; et puisque le prosélyte, devenu tout de suite apôtre, prétend convertir aujourd'hui les incrédules et les hérétiques, j'examinerai ces arguments, j'en apprécierai la valeur. Ce sera la seconde partie de ma conférence.

Toutes les conversions rationnelles ne s'opèrent pas pour les mêmes raisons. Celui-ci passa du protestantisme au catholicisme afin de concilier, déclare-t-il, son ardeur démocratique avec sa foi chrétienne ;

celui-là, professeur dans une célèbre Université d'Allemagne, nous apprend qu'il devint catholique rien qu'en appliquant les principes de la critique historique à l'histoire d'Europe ; un autre enfin, le cardinal Manning, l'est devenu pour cette raison essentielle que le catholicisme se distingue entre toutes les religions chrétiennes par l'immutabiblité de sa doctrine. Ce que M. Brunetière a vu surtout dans le catholicisme, c'en est le côté « social ». Rappelez-vous seulement l'épigraphe qu'il met au premier tome de ses *Discours de Combat : Omne officium quod ad conjunctionem hominum et ad societatem tuendam valet, est anteponendum illi officio quod cognitione et scientia continetur.* La phrase est de Cicéron ; et elle veut dire : « Les devoirs qui ont pour effet d'unir entre eux les hommes et de maintenir la société doivent passer avant ceux qui consistent dans la connaissance et dans la science. » Pour M. Brunetière, nulle société humaine ne saurait se passer d'une religion ; et, d'autre part, la religion la meilleure est la religion catholique, parce qu'elle répond le mieux aux besoins de la société, telle qu'il l'entend. — C'est la question que, dans la troisième partie de cette conférence, j'aurai à examiner.

Et enfin, puisque le catholicisme est surtout, pour M. Brunetière, un frein de l'individualisme, nous nous demanderons en terminant si la doctrine religieuse et la doctrine politique dont il se fait l'apologiste ne tendent pas l'une et l'autre, l'une appuyant l'autre, à opprimer d'abord l'individu, ensuite, et par suite, la société elle-même.

I

Premièrement, j'ai dit que M. Brunetière a, dans un certain sens, toujours été catholique, même quand il ne croyait point. Ce que j'entends par là, c'est que ses principes, sur toute question, furent dès le début en intime accord avec l'esprit du catholicisme. L'esprit catholique a sans conteste pour trait essentiel sa tendance à l'unité, à une unité que fondent la tradition et la discipline, assurant la prédominance du « sens commun. » Eh bien, sens commun, discipline, tradition, ces mots par lesquels on définit l'esprit catholique caractérisent aussi la doctrine de M. Brunetière, sa doctrine littéraire, sa doctrine morale, sa doctrine politique.

Dans le domaine de la littérature, M. Brunetière n'a guère fait que combattre le sens propre. Toute son œuvre, dit-il lui-même, se ramène à quatre ou cinq idées fondamentales. Mais de ces quatre idées, je n'en vois pas une qui ne dérive de là, qui n'ait pour principe et qui n'ait aussi pour objet la subordination du sens propre au sens commun.

En étudiant les œuvres de l'esprit, M. Brunetière apprécie médiocrement ce qu'un écrivain peut avoir de personnel et tirer de sa propre substance ; il s'attache aux idées « humaines » sur lesquelles cet écrivain a mis plus ou moins sa marque, et, quand les particularités l'intéressent, c'est comme diversifiant un type général où il prétend les réduire. Le sens propre lui est tellement odieux qu'il fait l'apologie de la banalité ; au sens propre et à tout ce qui en procède il op-

pose le lieu commun, considéré comme « la substance même de l'art de parler et d'écrire ». S'il admire tant les écrivains classiques, ce n'est pas seulement pour l'excellence de leur talent, c'est surtout parce que ces écrivains sont les fidèles interprètes de l'humanité moyenne. Selon les hommes du dix-septième siècle, dit-il, « le plus grand déréglement de l'esprit, c'est de donner dans le sens individuel ». Et il pense comme eux ; et ce qu'il estime dans la littérature, c'est ce qu'elle renferme d'universellement humain.

La grande querelle de M. Brunetière fut contre l'impressionnisme. Mais que signifie ce mot ? L'impressionnisme, à vrai dire, est un autre nom du sens individuel. Critique, M. Brunetière eut pour ambition d'établir sur quelque fondement solide un critérium qui permît de juger et de classer les œuvres littéraires, qui pût en soustraire l'appréciation aux diversités des goûts, des humeurs, des tempéraments. Contre l'impressionnisme, plus ou moins anarchique et subversif, il fait valoir la vertu essentiellement conservatrice de la tradition. En refusant à la critique le droit d'invoquer la tradition et de s'en réclamer, on lui refuserait, déclare-t-il, « le droit à l'existence ». Entre le sens commun et le sens individuel, c'est elle, dit-il encore, qui décide, c'est elle qui, du moment où notre goût ne s'y conforme pas, nous arguë de caprice et de bizarrerie. La tradition assure au sens commun sa légitime prédominance sur le sens propre, et il ne saurait y avoir en dehors d'elle une critique qui fasse loi.

Je ne discute pas ici le dogmatisme de M. Brunetière. Ce dogmatisme semble emprunter à la tradition une valeur objective que n'a point la critique impressionniste. Mais, en le discutant, nous le trouverions

plus spécieux que solide. Je signalerais d'abord les variations et les contradictions de la critique. Puis je ferais voir que la tradition sur laquelle il s'appuie est trop générale pour qu'on puisse en tirer des maximes précises. Enfin je demanderais à M. Brunetière si la raison, qu'il oppose à la sensibilité comme étant partout et toujours la même, et dans laquelle il ne veut admettre rien de sensible, rien d'individuel, a vraiment qualité pour juger les œuvres d'art. Une œuvre d'art vaut par ce que l'auteur y a mis de son moi, de sa sensibilité personnelle, et la raison des géomètres ne saurait donc en juger. Etablir la critique littéraire sur cette raison abstraite, sur cette raison géométrique, c'est confondre l'art avec la science.

M. Brunetière, à vrai dire, tempéra de bonne heure sa doctrine par une méthode qui semble la démentir. Sa doctrine a pour principe l'immutabilité de la raison humaine, la constance de la tradition ; et sa méthode, la méthode évolutive, suppose un changement perpétuel. Je n'insiste pas sur cette contradiction trop apparente. Ce que je veux montrer ici, c'est que l'évolutiònnisme de M. Brunetière, évolutionnisme superficiel et factice, n'a en rien affaibli son aversion du sens propre.

Vous savez quel rôle les évolutionnistes attribuent à l'individualité. Sa méthode le forçait de reconnaître que les genres nouveaux, dans la littérature, comme les nouvelles espèces dans la zoologie, ont pour origine une particularité tout individuelle. Cette vertu singulière de l'idiosyncrasie, que la méthode de M. Brunetière l'oblige à signaler, sa doctrine, même quand il est devenu évolutionniste, en tient aussi peu compte que possible. D'une part, il exagère l'influence du mo-

ment afin de réduire ce que le génie a d'original, d'unique ; et, d'autre part, il fait prévaloir sur ce génie individuel je ne sais quelle vitalité propre du *genre*, — ode, épopée, tragédie, — qui, sorte d'être organique, se développerait de soi-même et par une force innée.

Ainsi la doctrine de M. Brunetière opprime sa méthode. Et, si sa doctrine se résume dans la tradition, régulatrice du sens propre, qui ne voit, pour en revenir à notre point de départ, ce qu'elle a de catholique ? Cette tradition, des règles la fixent, qui sont les dogmes de la critique et qu'il faut admettre sous peine d'hérésie. Le catholicisme maintient l'unité de l'Eglise en se soumettant la conscience individuelle. De même, c'est le goût individuel que M. Brunetière veut soumettre à la tradition. Selon lui, le vrai critique doit juger contre son goût ; il se contredira soi-même s'il ne sent pas avec le commun des hommes, si ses préférences particulières choquent les règles consacrées. Ici, comme en matière religieuse, l'hérétique est celui qui a une opinion.

Passant du domaine de la littérature dans celui de la morale, nous trouverons que M. Brunetière se règle sur les mêmes principes ; et là, encore, nous reconnaîtrons en lui cet esprit du catholicisme qui domine toute sa critique littéraire.

Pour l'Eglise, la philosophie et la science sont des servantes de la théologie. Il ne saurait y avoir ni de vérité scientifique qui ne soit conforme aux dogmes, ni de vérité philosophique qui ne les affirme et ne les démontre. M. Brunetière a de tout temps professé la même discipline ; et quand il ne « croyait » pas encore, c'est à la morale qu'il asservissait la science et la philosophie.

Je vous rappellerai seulement un de ses articles écrit à propos d'un roman de M. Paul Bourget, le *Disciple*. M. Bourget, dans le *Disciple*, rendait le philosophe Sixte responsable d'un crime qu'avait commis son élève Greslou. Ce roman, qui dénote une rare puissance d'analyse, n'en soutient pas moins une thèse fausse. Ainsi, parce que Sixte a fait paraître un livre, l'*Anatomie de la volonté*, où se trouve un chapitre sur « les phénomènes de certaines dominations morales », peut-on, si Greslou met à profit certaines indications de ce chapitre pour séduire une jeune fille, en rejeter la faute sur l'auteur du livre? Mais ne discutons pas un cas particulier. Dans son article, M. Brunetière généralise la question, ou même la pose tout autrement; et ce qu'il prétend montrer, c'est que le savant ni le philosophe n'ont le droit d'émettre des propositions en désaccord avec la morale établie. Toute prétendue vérité que le philosophe ou le savant croient avoir découverte est forcément une erreur dès lors qu'elle contrevient aux maximes qui maintiennent l'ordre public. « En vain, — ce sont les propres expressions de M. Brunetière, — en vain ont-ils raisonné le mieux du monde : leurs conclusions doivent être fausses puisqu'elles sont dangereuses. » Ainsi, la morale juge la métaphysique et la science. En subordonnant la science et la métaphysique aux formes variables de l'institution civile, M. Brunetière ne veut pas voir que la plupart des principes sur lesquels notre société se fonde ont été subversifs d'une société antérieure, et que si les sociétés antérieures sanctionnaient des injustices qui nous révoltent, notre société en sanctionne aussi qui révolteront, espérons-le, nos descendants. Sa théorie exclurait tout per-

fectionnement social. Et il se défend, je le veux bien, de prescrire une orthodoxie. Mais de quel nom appeler ce corps de maximes qu'il oppose au progrès de la civilisation ? Ici, comme en littérature, il établit je ne sais quelle vérité sacramentelle ; et le catholicisme dont il s'inspire, très manifeste dans sa discipline de critique, l'est encore plus dans sa conception d'une morale intangible qui s'assujettirait l'intelligence et la conscience humaines.

De même la doctrine de M. Brunetière en matière politique a pour conséquence de subordonner étroitement le citoyen à l'Etat. Et c'est pourquoi il serait socialiste, si ce nom, « tel qu'on l'emploie à tort, ne masquait, dit-il, l'excès même de l'individualisme ». Il n'est pas socialiste au sens où le sont M. Jaurès et M. Fournière. Mais il le serait dans la véritable signification du mot. Et quelle en est, d'après lui, la véritable signification ? « Ce que le mot exprime essentiellement, et la partie de sa définition que l'on n'en saurait jamais exclure, est l'idée que les droits de la société sont antérieurs à ceux de l'individu, puisqu'aussi bien ils les fondent ». Voilà dans quel sens M. Brunetière est socialiste.

Mais prenons-y garde. Si les droits de la société sont antérieurs, et, par conséquent, supérieurs à ceux de l'individu, l'individu n'a vraiment plus aucun droit. Existant comme membre du corps social et non par lui-même, il n'a du moins que ceux dont la communauté veut bien lui faire concession. Une telle formule légitime les pires iniquités par des raisons de salut public, ou, tout simplement, d'intérêt général plus ou moins bien entendu. Et je sais que M. Brunetière recule devant les conséquences extrêmes de son prin-

cipe. Pourtant ce principe, même s'il essayait d'en atténuer la portée, dénote sa tendance à méconnaître la liberté individuelle, à ne considérer l'individu, si je puis dire, qu'en fonction de l'Etat.

Rappelez-vous l'attitude de M. Brunetière pendant l'affaire Dreyfus. Ou relisez seulement son article *Après le procès*. L'idée fondamentale qui s'en dégage, c'est que l'individu, le simple citoyen, ne doit pas intervenir dans les questions d'ordre public, et, quand l'Etat, par ses mandataires, commet une injustice, n'est pas qualifié pour en poursuivre la réparation. Au début de cet article, M. Brunetière se plaint que les premiers venus, sans preuves ni commencements de preuves, insultent la magistrature et l'armée. Ignorait-il donc que l'on avait, sinon des preuves, au moins de graves indices? Et puis, si certains « dreyfusards » injuriaient l'armée et la magistrature, était-ce bien de cela qu'il s'agissait? Une note, ici, remet les choses au point. « *Le premier venu*, dit-il, — j'avais cru l'expression assez claire ; mais, puisqu'on feint de ne pas l'entendre, je l'expliquerai donc en disant que l'intervention d'un romancier, même fameux, dans une question de justice militaire m'a paru aussi déplacée que le serait, dans la question des origines du romantisme, l'intervention d'un colonel de gendarmerie. » Laissons de côté le colonel de gendarmerie, qui, malgré ses cinq galons, peut bien avoir, je suppose, une opinion à soi sur telle ou telle question de littérature. Mais pourquoi un romancier, fameux ou non, ne pourrait-il intervenir dans une question de justice, même militaire? Ce que M. Brunetière veut dire s'entend fort bien. Selon lui, un romancier n'a le droit que de faire des romans. Romanciers,

médecins, ingénieurs, nous devons nous borner à notre profession. En s'immisçant dans les affaires publiques, on entreprend sur l'Etat, qui a des représentants officiels, des magistrats pour appliquer la loi, comme des gendarmes pour arrêter les malfaiteurs. Ce n'est pas seulement l'inaptitude du romancier que M. Brunetière allègue — et Zola, par le fait, montra une singulière clairvoyance, — c'est encore et surtout sa qualité de simple particulier. « Les intellectuels, dit-il, me semblent être intervenus avec un peu d'indiscrétion (*un peu* est ironique) dans une affaire qui ne les regardait point. » *Qui ne les regardait point!* Ainsi, qu'un innocent soit condamné, cela n'est pas nôtre affaire, à nous, qui ne tenons de l'Etat aucun mandat. Romanciers, écrivons des romans; médecins, soignons nos malades; ingénieurs, construisons des bateaux ou des mécaniques. Et n'allons pas nous mêler des choses qui ne nous regardent point; tenons pour juste toute sentence des tribunaux comme, dans l'Eglise, le fidèle tient pour vraie toute décision des conciles.

Littéraire, morale ou politique, on voit assez que la doctrine de M. Brunetière dénota toujours une affinité intime avec l'esprit du catholicisme. Pour être catholique au plein sens du mot, il ne lui manquait plus que de faire un acte de foi. Dès 1894, il allait à Rome; et, de retour, il annonçait *urbi et orbi* je ne sais quelle « entente » conclue entre lui et le Saint-Père. Il n'était pas encore converti : dans le même manifeste, *Une visite au Vatican*, il réservait, très loyalement, son indépendance religieuse. Mais cela ne l'empêcha de prêter à l'action cléricale l'appui de sa parole. Et, depuis la conversion, la doctrine de M. Brunetière resta

la même, parce que cette doctrine, avant la conversion, était déjà toute catholique.

II

Il y avait néanmoins quelque chose de surprenant et presque de scandaleux à voir un incrédule devenu, non seulement dans la *Revue des Deux Mondes*, mais dans les Universités, dans les congrès, en présence des prêtres et des évêques, le défenseur et, pour ainsi dire, le patron du catholicisme. M. Brunetière, d'ailleurs, voulait se donner la foi ; et comme, — je le dis sans ironie, — c'est un homme à faire tout ce qu'il veut, il y mit sans doute le temps, mais il se la donna. En 1896, il prononçait un *Discours sur la renaissance de l'Idéalisme*, dont la conclusion est vague et flottante. Mais cette conclusion laissait pourtant attendre quelque chose de moins évasif ; et si, dans le *Discours sur les Ennemis de l'âme française*, prononcé en 1899, il déclarait encore n'avoir pas la foi, lui-même, un an plus tôt, dans le *Discours sur le besoin de croire*, comparant ses affirmations présentes à celles de naguère, faisait remarquer qu'elles étaient « plus précises, plus nettes, plus voisines surtout de l'idée qui avait rassemblé l'auditoire en Congrès », en Congrès de la Jeunesse catholique. « Et pourquoi, disait-il, pourquoi, si c'est un grand pas de fait, n'en ferais-je pas, un jour, un autre, et un plus décisif ? » Ce pas décisif, il le fit bientôt. Deux ans après, dans son *Discours sur les raisons actuelles de croire*, M. Brunetière, sommé de faire connaître ce qu'il croit : « Ce que je crois, dé-

clare-t-il, allez le demander à Rome. » Parole essentiellement catholique, dont sa doctrine devait, un jour ou l'autre, se couronner.

La conversion de M. Brunetière fut, avons-nous dit, rationnelle. Laissons-le, dans ses *Discours de combat*, répéter sans cesse que l'imagination et le sentiment ont leurs besoins propres, et citer vingt fois le mot de Pascal sur ces raisons du cœur que la raison ne connaît pas. En réalité, M. Brunetière fut toujours un intellectuel ; toujours la raison domina en lui les facultés affectives. Critique littéraire, son office consiste à disserter, à raisonner, à établir des théories et des systèmes ; peu sensible, il ne jouit donc point des œuvres d'art, il les juge et les classe. Bien plus toute sa discipline a pour fondement, je le rappelais tout à l'heure, la suprématie de la raison, qui est partout la même, sur la sensibilité, qui varie d'un individu à l'autre, qui n'a rien de fixe et de constant. La conversion de M. Brunetière ne devait donc pas s'opérer par le cœur. Lui-même, du reste, nous explique dans quelles conditions elle s'opéra. « Quand la raison, dit-il, ayant jugé par les moyens qui sont les siens de la valeur des *raisons de croire*, nous a convaincus qu'il faut croire, — j'ai déjà cité en partie cette phrase, — l'acte de foi se résout en un acte de confiance et d'humilité. » Faisant un acte de foi, M. Brunetière abandonnait sans doute sa raison ; mais sa raison l'avait convaincu qu'il fallait l'abandonner. « La dernière démarche de la raison, dit-il encore, est de se soumettre ; » et, par cette soumission, elle consacre son propre triomphe.

Deux discours, l'un sur le *Besoin de croire*, l'autre sur les *Raisons actuelles de croire*, expliquent comment

M. Ferdinand Brunetière se décida à professer la foi catholique. Quels sont les arguments qui déterminèrent sa conversion et quelle valeur ont-ils ?

Dans le *Discours sur le besoin de croire*, M. Brunetière veut montrer que la croyance est nécessaire. Pour ne pas affaiblir sa démonstration, je la résume en usant des mêmes termes. On ne peut, assure-t-il, enlever la croyance à l'homme, car on ne peut détruire le besoin que l'homme en a. La preuve, c'est que, de notre temps même, ceux qui rompent avec la foi chrétienne s'en font aussitôt une autre, érigent en idole la Science ou l'Art, la Démocratie, le Progrès, la Solidarité, la Révolution. Comme s'il entrait nécessairement une quantité déterminée de croyance dans la composition de l'esprit humain, le besoin de croire, détourné de son objet naturel, se reforme autour de telle ou telle idée qui se substitue à l'idée religieuse.

Voilà l'argumentation de M. Brunetière. Pour acquérir un semblant de valeur, elle confond deux sens du mot *croire*, appliqué tantôt à un objet tout rationnel, tantôt à des mystères qui dépassent ou contredisent notre raison. Oui, la Révolution, comme le dit Tocqueville, a été pour certains « une sorte de religion nouvelle avec ses apôtres et ses martyrs » ; et beaucoup de bons Français, comme dit M. Brunetière lui-même, mettent aujourd'hui dans la Déclaration des Droits de l'homme la foi qu'ils refusent aux enseignements de l'Église. Mais quel rapport y a-t-il entre la croyance aux Droits de l'Homme et la croyance à la Transsubstantiation? Et, semblablement, parce que le dix-neuvième siècle, dans sa seconde moitié, se fit une religion de la Science, autant dire de l'incroyance, faut-il en conclure au

besoin de croire ? Si l'on veut dire que le cœur a ses aspirations propres et ses exigences, à la bonne heure. Mais ne jouons pas sur les mots. Croire à la science et croire au surnaturel, ces deux termes n'ont en vérité rien de commun ; et j'aimerais mieux dire qu'ils sont incompatibles.

Plus loin, dans le même *Discours*, M. Brunetière cite, parmi les croyants, d'un côté, Bossuet et Pascal, de l'autre Diderot et Voltaire. Et il invoque leur exemple pour développer ce lieu commun, que la foi est le ressort de l'action. Personne, certes, n'ira là contre. Seulement, je demande qu'on mette une différence entre Diderot et Bossuet, entre Voltaire et Pascal. Si, de Diderot et de Voltaire, on dit qu'ils sont des croyants, peut-on s'autoriser d'eux pour montrer la nécessité d'une croyance religieuse ? L'argument de M. Brunetière vaudrait contre les sceptiques et les dilettantes, que lui-même, dès le début, combattit avec tant de vigueur ; mais, quand il veut s'en servir pour faire l'apologie de la religion, ce n'est plus qu'un vain paralogisme, trop facile à rétorquer contre son auteur.

Principe de toute action, la foi, selon M. Brunetière, l'est aussi de toute morale. Dans le *Discours sur le besoin de croire*, il le démontre par la même équivoque. Mais dans le *Discours sur l'Action catholique*, il fait un raisonnement plus solide.

Plus solide, ai-je dit. Vous allez en juger. Pour prouver qu'aucune morale ne saurait se séparer de la religion, M. Brunetière a pris comme exemple la plus haute de toutes, la stoïcienne. Ce qu'il veut montrer, c'est que, détachées de l'idée religieuse, les morales consistent dans le culte et l'idolâtrie de nous-

mêmes. Or si, parmi toutes les morales philosophiques ou laïques, la stoïcienne est en effet la plus haute, cela signifie déjà qu'elle est la plus altière; et vous voyez comme, sans en avoir l'air, il se fait beau jeu. Mais peut-on dire, comme il le dit, que l'orgueil soit, avec l'égoïsme, le fond du stoïcien? Il n'y a là qu'une équivoque. L'orgueil d'où le stoïcien tire sa force n'est pas un orgueil individuel, ce n'est pas la conscience qu'il aurait de sa supériorité sur le commun des hommes, c'est la conscience de sa valeur en tant que raison et volonté, en tant que personne morale; et c'est, par suite, la conscience de cette dignité humaine qu'il honore et respecte chez ses frères autant qu'en lui-même.

Dans le *Discours sur les raisons actuelles de croire*, M. Brunetière s'attache à deux raisons principales.

Voici la première. Depuis le temps que nous philosophons, l'intelligence a rencontré ses bornes. Or, sur chacun des points qui nous intéressent par-dessus tous les autres, tels que la question de nos origines et de notre destinée, les philosophies ont donné trois ou quatre réponses dont aucune ne s'impose. Prenons par exemple le problème de l'âme. Il y a trois solutions, pas davantage ; ou même, la métempsycose étant un cas particulier de la première, il n'y en a vraiment que deux : ou bien l'âme ne meurt pas, ou bien elle meurt. Laquelle choisirons-nous? Ni l'une ni l'autre ne se démontre. Que devons-nous faire? La certitude que ne peut nous fournir la raison, nous devons la chercher dans la croyance. Il nous faut ici un secours étranger, il nous faut « une autorité qui décide. » Tel est le raisonnement que fait M. Brunetière. Vous en voyez assez la faiblesse. Pourquoi se soumettre à une auto-

rité? Pourquoi ne pas choisir, entre les deux solutions, celle qui nous paraît la plus probable, celle qui répond le mieux aux besoins de notre esprit en même temps qu'à ceux de notre cœur? Et, si aucune démonstration n'est possible, faut-il, parce que notre intelligence n'a pas trouvé la certitude, chercher dans la foi une solution qui contredit notre intelligence même?

Voici maintenant la seconde raison de M. Brunetière. Elle se tire, je cite mot pour mot, « de ce qu'il y a de providentiel, de ce qu'il ne peut pas ne pas y avoir de providentiel dans l'évolution continue de la démocratie ». D'après lui, la liberté, l'égalité, la fraternité n'ont plus aucune signification quand on prétend les détacher de l'idée chrétienne. Et comment le montre-t-il?

La liberté d'abord. « C'est, dit M. Brunetière, le droit que nous avons de n'être empêchés dans aucun des actes extérieurs qui nous sont commandés par la loi du devoir. » Or, « qu'est-ce que le devoir, ajoute-t-il, si nous ne le devons à personne? Et quelle dette pouvons-nous avoir envers nos semblables qui ne soit réciproque de leur dette envers nous? Voilà le fondement de la liberté. » Très bien; nous admettons cette proposition sans débat. Seulement, que voit-il là dont la philosophie ne rende compte? et quel besoin d'une révélation? C'est, lui-même le remarque, la pure doctrine de Kant. Et il déclare, je le sais bien, que Kant a laïcisé l'Evangile. Mais, antérieurement à Kant, antérieurement à l'Évangile, ne fût-ce pas déjà la doctrine des grands moralistes grecs et latins? Et enfin, si elle est, je l'accorde, foncièrement chrétienne, elle n'implique en tout cas rien de surnaturel.

Ensuite l'égalité. Pour montrer qu'elle se fonde sur

le christianisme, M. Brunetière prétend, d'un côté, que la race humaine, abandonnée au cours naturel de ses instincts, serait l'infatigable ouvrière du bonheur de quelques-uns, et, de l'autre, que ce qui est égal dans tous les hommes, c'est l'être créé pour se survivre à lui-même. Nous répondrons sur le premier point qu'on ne peut raisonnablement nous enfermer dans cette alternative du chrétien ou du gorille, et que, longtemps avant le christianisme, notre race connaissait une morale. Et, sur le second point, nous répondrons qu'il n'est pas nécessaire de confesser une religion quelconque pour croire à l'immortalité de l'âme, pour mettre l'objet de la vie hors de la vie terrestre. *Tota philosophorum vita commentatio mortis est*, disait Cicéron ; et je crois que Platon l'avait dit quatre cents ans plus tôt : La vie des sages est tout entière une méditation de la mort.

Quant à la fraternité, c'est vraiment une cavillation d'affirmer que le christianisme seul l'enseigne, comme assignant à tous les hommes, fils d'Adam, une origine commune. Et déclarer qu'en la séparant, comme dit M. Brunetière, de son support mystique et dogmatique, on en vide l'idée de toute substance, c'est une assertion gratuite. Oui certes, la fraternité humaine est une vérité essentielle du christianisme. Mais elle est depuis bien des siècles une vérité essentielle de n'importe quelle morale. Et, quoique le christianisme ait contribué beaucoup à la répandre, nous ne voyons pas qu'il faille, pour y croire, se faire catholique et réciter son chapelet.

III

Se faire catholique, disais-je. Les raisons alléguées jusqu'ici par M. Brunetière concluraient, pour la plupart, non pas au catholicisme en particulier, non pas même au christianisme, mais tout aussi bien à la religion judaïque, voire à la religion naturelle. Or, c'est au catholicisme qu'il s'est converti. Reste maintenant d'expliquer pourquoi. Nous en avons déjà dit quelque chose; l'esprit catholique, avons-nous dit, était celui de sa doctrine, fondée sur l'autorité et sur la tradition; je n'y reviens pas. Mais, plus précisément, il a embrassé le catholicisme parce que le catholicisme s'accordait avec ses tendances sociales.

M. Brunetière s'est souvent défendu de faire de la politique. Dans son *Discours sur les raisons actuelles de croire*, il assure n'avoir aucune pensée de derrière la tête, et déclare qu'on rabaisse la religion en la mettant au service d'un parti. Sa conférence sur l'*Action catholique* porte un titre qui pouvait la rendre suspecte. Mais il prévient tout d'abord, il écarte avec hauteur de fausses interprétations. Aucun mot ne sortira de sa bouche qui ne tende à distinguer, à dégager entièrement l'action catholique de l'action politique ; et, ayant du catholicisme une conception plus désintéressée, plus élevée, il proteste contre l'idée d'en faire un instrument de combat. Parce que sa propagande devait profiter à tel parti, ce n'est pas une raison pour mettre en doute la franchise de cette déclaration. Mais si, négligeant les contingences politiques, il se met au

point de vue social, ai-je besoin de dire que toute action sociale, même la plus détachée de ces contingences, se répercute dans la politique militante ?

Quoi qu'il en soit, c'est la société humaine que M. Brunetière envisage, et, particulièrement, la société française. Lui-même observe que les questions religieuses, traitées comme politiques dans la première partie du siècle et comme historiques dans la seconde, le sont, dans la troisième, comme sociales. Pourquoi s'est-il converti au catholicisme? C'est, avant tout, parce qu'il tient le catholicisme pour la plus « sociale » des religions.

Comparant les deux grandes confessions chrétiennes, la catholique et la protestante, M. Brunetière préfère la catholique parce qu'elle est, — je cite ses propres paroles, — un gouvernement, une tradition, une sociologie. Examinons successivement ces trois points.

Le catholicisme est une sociologie comme enseignant la solidarité des œuvres et des mérites, tandis que le protestantisme se préoccupe surtout du salut personnel par la foi. Certes, il y a là quelque chose de vrai. Et je n'ai pas la compétence de M. Brunetière en matière de théologie. Aussi me bornerai-je à demander : Qu'est-ce qu'une religion dans laquelle les œuvres peuvent se substituer à la foi? Mais, d'autre part, la foi se manifeste toujours par les œuvres. Quand Racine, dans *Athalie*, prête ce vers à Joad : *La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère?* il répète, je crois bien, un mot de saint Jacques.

Le catholicisme est une tradition. M. Brunetière veut dire : une doctrine immuable, soustraite aux caprices du sens individuel ; et il l'oppose au protes-

tantisme, qui, chacun s'y faisant sa religion, ne possède par là même aucune fixité. Rien de plus juste ; la confession protestante, du moment où son principe est le libre examen, compte autant d'hérésies que de fidèles. Mais, si la confession catholique exige une croyance aveugle, que peut valoir la foi qui n'a pénétré ni dans l'esprit, ni dans la conscience, la foi qui n'a rien de personnel, qui consiste en une soumission passive à l'autorité extérieure ?

Le catholicisme, enfin, est un gouvernement, — et le protestantisme est une anarchie. Formule à effet, que dément l'observation et qui ne soutient pas l'examen. Quelle raison peut alléguer M. Brunetière pour nier que le protestantisme soit un gouvernement ? N'existe-t-il pas des églises protestantes ? Les nations protestantes le cèdent-elles en prospérité matérielle ou morale aux nations catholiques ? Ce que M. Brunetière semble oublier, c'est qu'il y a plusieurs sortes de gouvernements, deux surtout, le despotique et le démocratique. Le catholicisme est un gouvernement absolu, un gouvernement d'où sont exclus les fidèles. Mais le principe du protestantisme a son expression politique dans le gouvernement du peuple par lui-même. Tout protestant étant pape, comme dit Voltaire, tout protestant doit être roi ; tout protestant, comme citoyen égal à ses concitoyens, doit avoir sa part de la souveraineté nationale. Bien des fois, M. Brunetière s'est déclaré démocrate. Qu'entendait-il donc par là ? Et pourquoi veut-il maintenant faire de *démocratie* et d'*anarchie* deux termes synonymes ?

Si la religion protestante n'est pas une anarchie, encore moins serait-elle une religion aristocratique. Ici même, M. Brunetière prononçait, voilà deux ans,

son *Discours sur l'œuvre de Calvin*, dans lequel il reproche à la Réforme d'avoir aristocratisé le catholicisme. On peut lui opposer « les républicains de Genève, les puritains d'Écosse ou d'Angleterre, les presbytériens d'Amérique, » et tant d'autres encore. Mais, répond-il, « de quelque nom qu'on les nomme, ce sont là des élites. » Des élites, — je retiens le mot ; et, retournant ce mot contre lui, je prétends que ce qu'il y a de plus démocratique dans la religion protestante, c'est justement qu'elle fait, de toute une nation, *une élite*. Oui, les protestants sont en un certain sens des aristocrates, si l'on entend par là, comme l'expliquait M. Brunetière, que, devant « se rendre compte à eux-mêmes des raisons raisonnées de leur croyance, ils n'y arrivent qu'en acquérant du même coup une science qui les élève au-dessus du vulgaire. » Les protestants sont des aristocrates; seulement, ces « aristocrates », ayant tous acquis la supériorité intellectuelle que M. Brunetière veut bien leur reconnaître, forment entre eux une démocratie ; et, quant à moi, je ne vois rien de plus beau qu'une démocratie d'aristocrates.

IV

Ici, comme partout ailleurs, nous retrouvons l'aversion de M. Brunetière pour l'individualisme. C'est par aversion pour l'individualisme qu'il glorifie le génie latin, épris d'universalité, de « catholicité », et rabaisse le génie grec en dénonçant son penchant à l'hérésie. C'est par aversion pour l'individualisme

qu'il se dirait socialiste, si le mot n'avait été détourné de son vrai sens. C'est enfin par aversion pour l'individualisme que, reconnaissant la haute valeur de la religion protestante, il la répudiait tout à l'heure comme anarchique ou comme aristocratique. Dans son *Discours sur les ennemis de l'âme française*, ceux de ces ennemis qui excitent le plus sa colère sont les individualistes. Et ce sont aussi les libres penseurs ; mais la libre-pensée, à vrai dire, est l'individualisme de l'esprit. Quelque forme que prenne l'individualisme, M. Brunetière lui fait la guerre avec une infatigable ardeur ; et, non content de le combattre chez les individualistes contemporains, il le poursuit encore chez ceux du dix-huitième siècle, les Voltaire, les Rousseau, les Diderot, les d'Alembert, ou même, remontant jusqu'au dix-septième siècle, chez le père de la philosophie indépendante, René Descartes, qu'il ne perd pas une occasion de dénigrer et de honnir.

Or sachons bien ce que M. Brunetière qualifie d'individualisme. Ouvertement et publiquement, c'est l'égoïsme qu'il attaque. « Par individualistes, dit-il dans son *Discours sur l'idée de patrie*, j'entends tous ceux qui ne reconnaissent d'autre loi que de *travailler au développement de toutes leurs puissances, à l'épanouissement de toutes leurs virtualités*, ou, en d'autres termes plus précis, plus francs surtout, ce sont ceux qui ne reconnaissent d'obligation et de devoir pour eux qu'en l'idolâtrie d'eux-mêmes. » Et, dans son *Discours sur les ennemis de l'âme française :* « Les individualistes sont ceux qui ne voient dans l'Etat, dans la patrie, dans la société, que les serviteurs de leurs vanités ou les instruments de leurs ambitions, etc. » Si vraiment M. Brunetière n'attaquait

sous le nom d'individualisme que le culte de soi, que l'intérêt et l'orgueil s'appropriant, en vue de leurs fins particulières les moyens communs et asservissant à leur individu des milliers d'individus qui l'entretiennent, nous le féliciterions de s'élever contre une odieuse doctrine, négation de tous les principes sur lesquels doit reposer la société humaine. Mais, après avoir obtenu sans peine notre adhésion pour condamner les individualistes ainsi définis, M. Brunetière anathématise sous le même nom d'autres individualistes qui n'ont avec ceux-là aucune ressemblance. Car il n'y a pas seulement un individualisme détestable que nous détestons comme lui ; il y a un individualisme généreux et salutaire que nous défendons contre lui. Reconnaissant toutes les obligations de l'individu envers la communauté et se faisant honneur de les remplir avec zèle, l'individualisme que nous défendons contre lui réserve certains droits propres à chaque homme et à chaque citoyen, il revendique pour chaque citoyen et pour chaque homme le libre exercice de leur activité mentale et morale en un domaine sur lequel ne peut, sans tyrannie, empiéter l'Etat. Il n'admet pas que l'individu soit asservi à la société et prétend que la société trouve sa force dans la force des individus.

Cet individualisme, M. Brunetière l'abomine ; il l'abomine en religion, en morale, en politique. Nous l'avons déjà vu par maint exemple. Mais si, pour terminer, j'examine son dernier argument en faveur du catholicisme, vous saurez jusqu'où il pousse le mépris des droits individuels, à quel point il méconnaît, je ne dis pas même les droits, mais les plus sacrés devoirs de la conscience.

« Nous avons, déclare M. Brunetière dans son *Discours sur les ennemis de l'âme française*, nous avons une tradition catholique. » Peut-être ne devrait-il pas citer à l'appui de cette assertion un mot écrit par César du temps où nos ancêtres adoraient Tarann et Teutatès. Aussi bien, quel besoin de la prouver? Certes oui, nous avons, nous Français, une tradition catholique. Et après? M. Brunetière en conclut que nous sommes liés au catholicisme, que nous ne pouvons ni changer de foi, ni rejeter toute croyance. Cette thèse, M. Paul Bourget la soutenait récemment dans l'*Etape:* d'après lui, il faudrait « accepter sa religion », c'est-à-dire garder chacun la religion où il est né. Ce que M. Bourget disait des individus, M. Brunetière le dit des peuples. Donc, parce que nos pères ont été catholiques, nous serons tenus de l'être, même quand notre raison et notre conscience y répugnent! N'est-ce pas ravaler la religion que de la subordonner ainsi aux hasards de la naissance, que d'en faire quelque chose d'héréditaire comme une maison ou un champ?

Mais, si M. Brunetière soutient que, même le voulant, nous ne pourrions pas expulser de notre âme le catholicisme, s'il allègue je ne sais quelles « diathèses », je lui rappellerai une de ses « idées fondamentales », une idée dont il a tiré bien des fois parti pour combattre le naturalisme moral ou même le naturalisme littéraire. « Nous ne sommes devenus hommes, affirme-t-il, et nous ne pouvons le devenir davantage qu'en nous dégageant de l'animalité; la morale est une réaction contre les leçons ou les conseils que la nature nous donne. » Ne parlons plus de diathèses. M. Brunetière nous reconnaît capables de réagir contre l'hérédité, de vaincre les influences de la chair et du sang.

Nous pouvons triompher de nos instincts les plus forts quand ils contreviennent à la morale : pourquoi ne pourrions-nous pas aussi nous libérer des superstitions ataviques?

Au reste, un grand pas a été déjà fait. La France, aime à répéter M. Brunetière, est la fille aînée de l'Eglise. Ce nom nous ramène bien loin en arrière. Si notre tradition resta longtemps catholique, il y a longtemps que nous l'avons transformée. M. Brunetière prétend que notre pays représente aux yeux des autres le catholicisme et que nous ne pourrions renoncer au catholicisme sans cesser d'être Français. Non, une tradition nouvelle s'est faite, qui prévaut de plus en plus sur la tradition catholique. Ce que représente la France actuelle, c'est la Révolution, ce n'est pas l'Eglise. Fille de la Révolution et non pas de l'Eglise, la France doit représenter dans le monde les idées révolutionnaires, je veux dire les idées de liberté et de progrès. Telle est sa vraie tradition. Elle y restera fidèle en réalisant toujours davantage cette justice et cette égalité fraternelle dont vous ne m'en voudrez pas de dire, ici, dans la patrie de Rousseau, que ses philosophes, lesquels n'étaient point catholiques, — l'auteur de l'*Esprit des lois*, celui de l'*Essai sur les mœurs*, celui du *Contrat social*, — ont, voilà un siècle et demi, découvert et formulé les principes.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

I. La Littérature française au début du vingtième siècle 1
II. « Le Nouveau don Juan » de M. Marcel Barrière. 13
III. L'Art d'écrire et les corrections des grands écrivains 38
IV. L'Affaire Dreyfus et la Littérature française . . . 46
V. M. de Vogüé romancier 66
VI. Le Style noble et la Tragédie classique. 81
VII. Les « Amitiés françaises » de M. Maurice Barrès. 110
VIII. L'Ecole sans Dieu 117
IX. L'Académie des Goncourt 126
X. Le Paysan dans notre Littérature moderne. 135
XI. Les « Vierges fortes » de M. Marcel Prévost . . . 161
XII. Sainte-Beuve et Taine, et la Critique contemporaine. 172
XIII. La « Commune » de MM. Paul et Victor. Marguerîtte 180
XIV. La Langue littéraire moderne 192
XV. George Sand 216
XVI. « Vérité » d'Emile Zola 226
XVII Universités populaires 235

XVIII. M. Henri de Régnier, à propos du « Mariage de Minuit » 246
XIX. Voltaire philosophe 256
XX. A propos du « Visage émerveillé » 278
XXI. Ferdinand Fabre 287
XXII. La Conversion de M. Ferdinand Brunetière . . . 295

AUG 3 - 1916

ÉMILE COLIN, IMPRIMERIE DE LAGNY (S.-ET-M.)